This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

UC-NRLF
$B 184 870

LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF CALIFORNIA.
GIFT OF
GEORGE MOREY RICHARDSON.
Received, August, 1898.
Accession No. 73214 Class No.

UNIV. OF CALIFORNIA

Die

Technik des Dramas

von

Gustav Freytag.

Fünfte, verbesserte Auflage.

LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Leipzig
Verlag von S. Hirzel
1886.

Der Verfasser hat sich das Recht der Uebersetzung vorbehalten.

73214

PN1664
F68
1886

An

Wolf Grafen von Baudiſſin.

Sie haben weſentlichen Antheil an der großen Arbeit gehabt, durch welche Shakeſpeare dem deutſchen Volke in das Herz geſchloſſen wurde, in der heiteren Muße eines ſchön gehaltenen Lebens haben Sie unſere Kenntniß früherer Literaturperioden nach mehr als einer Richtung gefördert, mir ſelbſt iſt die Freude geworden, mit Ihnen einzelne Kunſtregeln und Hilfsmittel dichteriſcher Arbeit in guter Stunde durchzuſprechen. So laſſen Sie ſich gefallen, daß Ihr Name als günſtige Vorbedeutung dieſem Buche vorſteht. Ein Einzelner wünſcht Ihnen dadurch öffentlichen Dank für Vieles auszuſprechen, womit Sie unſerem Volke wohlgethan haben.

Was ich Ihnen darbiete, ſoll kein äſthetiſches Handbuch ſein, ja es ſoll vermeiden das zu behandeln, was man Philoſophie der Kunſt nennt. Zumeiſt ſolche Erfahrungen wünſchte ich aufzuzeichnen, wie ſie der Schaffende während der Arbeit und auf der Bühne erwirbt, oft mit Mühe, auf Umwegen, ſpät für beglückenden Erfolg. Ich hoffe, auch in dieſer Geſtalt mag das Buch einigen Nutzen ſtiften. Denn unſere Lehrbücher der Aeſthetik ſind ſehr umfangreiche Werke und reich an geiſtvoller Erklärung, aber man empfindet zuweilen als Uebelſtand, daß ihre Lehren gerade da aufhören, wo die Unſicherheit des Schaffenden anfängt.

Die folgenden Blätter ſuchen alſo zunächſt einen praktiſchen Nutzen, ſie überliefern jüngeren Kunſtgenoſſen einige Handwerksregeln in anſpruchsloſer Form. Die Veranlaſſung dazu fand ich in gelegentlichen Anfragen einzelner Schaffenden und in den Dramen, welche ich in der Handſchrift zu leſen hatte. Wohl Jeder, dem das Vertrauen Anderer ein ſchriftliches Urtheil über ein neues Stück abfordert, hat erfahren, wie ſchwer, ja wie unmöglich es iſt, eine ehrliche Ueberzeugung im Raum eines Briefes ſo zu begründen, daß der Dichter, noch warm von der Arbeit und befangen in den beabſichtigten Wirkungen, die Billigkeit des Tadlers und die Berechtigung der fremden Anſicht erkenne. Und nicht immer iſt Muße die Handſchrift zu leſen und eingehend zu antworten.

Was auf dieſen Blättern in Kürze dargeſtellt wird, iſt auch kein Geheimniß, kein neuer Fund. Faſt Jeder, der auf unſerer Bühne einige Erfahrung erworben hat, handhabt, mehr oder weniger ſicher, die folgenden Regeln. Auch nicht die möglichſte Vollſtändigkeit techniſcher Vorſchriften ſuchte ich zu erreichen. Sie laſſen ſich ſehr häufen, jeder Schaffende beſitzt ſeine beſondere Art zu arbeiten und gewiſſe ihm eigene Mittel zu wirken. Es kam hier darauf an, die Hauptſache herauszuheben und dem jüngeren Dichter den Weg zu weiſen, auf dem er ſich ſelbſt zu fördern vermag.

Wenn aber der Freund fragen ſollte, ob, wer ſelbſt für die Bühne ſchreibt, nicht vorziehe, die Arbeitsregeln durch eigene Erfindung annehmbar zu machen, ſo will ich dieſes Buch auch entſchuldigen. Es werden alljährlich in Deutſchland vielleicht hundert Dramen ernſten Stils geſchrieben, wohl neunzig davon verſchwinden in Handſchrift, ohne auf die Bühne, ſelbſt ohne zum Druck zu gelangen. Von den zehn übrigen, welche eine Aufführung durchſetzen, geben vielleicht nicht drei den Darſtellern eine würdige und lohnende Aufgabe, den Zuhörern die Empfindung eines Kunſtgenuſſes. Und unter den vielen Werken, welche untergehen, bevor ſie lebendig geworden ſind, ſind allerdings zahlreiche Verſuche Unfähiger,

aber auch manche Arbeit hochgebildeter und tüchtiger Männer. Das ist doch eine ernste Sache. Hat sich die Talentlosigkeit in Deutschland eingebürgert, und sind wir sechzig Jahre nach Schiller noch so arm an dramatischem Leben?

Und sieht man solche Arbeiten näher an, so wird man die Beobachtung machen, daß hier und da sich allerdings achtungswerthe Kraft regt, aber formlos, zuchtlos, mit seltsamer Unbehilflichkeit im Herausheben der Wirkungen, welche dem Drama eigenthümlich sind.

Noch immer wird den Deutschen sehr schwer, was unsere westlichen Nachbarn leicht erwerben, Verständniß dessen, was auf der Bühne darstellbar ist. Wollte man den treuen Bundesgenossen, der in Karlsruhe mit unermüdlicher Sorgfalt unbrauchbare Stücke beurtheilt, nach seinen Erfahrungen fragen, er würde wahrscheinlich als letzten Grund dieser dramatischen Schwäche hervorheben, daß unsere Dichter nicht selbst auf der Bühne den Ball werfen wie Sophokles, oder geisterhaft im Harnisch schreiten wie Shakespeare.

Dieser Uebelstand läßt sich allerdings nicht beseitigen. Man kann unsere jungen Dichter nicht veranlassen, sich in dem Rollenfach zweiter Liebhaber für die Kunst zu ziehen, man kann unsere Schauspieler, denen ihre schöne Kunst zur anstrengenden Tagesarbeit geworden ist, nicht mit behaglicher Ruhe und Muße umgeben. Aber durch eine genauere Bekanntschaft mit der Bühne und ihren Bedürfnissen läßt sich für die Dichter doch Vieles lernen.

Nur wird diese Bekanntschaft allein, bei der Stillosigkeit, die auch auf unsern Theatern herrscht, nicht Alles bessern. Denn es scheint, daß auch unsere Schauspieler unsicher werden im Gebrauch der Kunstmittel, denen sie ihre besten Wirkungen verdanken. Deshalb, meine ich, ist die Zeit gekommen, wo ernstes Nachdenken über Gesetz und Regel noth thut.

Und noch einen Grund giebt es, der solches Niederschreiben nützlich machen kann. Auch Sie haben sich die schöne Eigenschaft des reifen Alters

bewahrt, hoffnungsvoll in die deutſche Zukunft zu blicken. Vielleicht ſcheint auch Ihnen eine Zeit nicht mehr in unerreichbarer Ferne zu liegen, in welcher der Deutſche mit Selbſtgefühl und ſtolzem Behagen das eigene Leben muſtert. Dann mag der Frühling für ein reichliches Blühen des Dramas gekommen ſein. Und für dieſe Periode dem aufſtrebenden Geſchlecht die Pfade von einigen Dornen zu ſäubern, iſt immerhin keine erfolgloſe Arbeit.

Dies Buch handelt nur von dem Drama hohen Stils, das Schauſpiel iſt nebenbei erwähnt. Die Technik unſeres Luſtſpiels darzuſtellen iſt deshalb bedenklich, weil zwar zwei Arten deſſelben, Familienſtück und Poſſe, bei uns eine breite und behagliche Ausbildung erhalten haben, die höchſte Gattung der Komödie aber überhaupt noch kaum auf der neueren Bühne lebendig geworden iſt. Ich meine die launige und humoriſtiſche Darſtellung des beſchränkten Empfindens, Wollens und Thuns, welche über die Anekdote des häuslichen Lebens hinausgeht und weitere Kreiſe menſchlicher Intereſſen behandelt. Wenn erſt Schwäche der Fürſten, politiſche Spießbürgerei des Städters, Hochmuth des Junkerthums, die zahlreichen ſocialen Verbildungen unſerer Zeit ihre heitere und ſtilvolle Verwerthung in der Kunſt gefunden haben, dann wird es auch eine ausgebildete Technik des Luſtſpiels geben.

Daß ich unter den Beiſpielen die Spanier und die Claſſiker der Franzoſen nicht aufgeführt habe, werden Sie billigen. Schönheiten und Fehler des Calderon und Racine ſind nicht die unſeren, wir haben von ihnen nichts mehr zu lernen und nichts zu fürchten.

Leipzig, 1863. **Guſtav Freytag.**

LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY
OF CALIFORNIA

Einleitung.

Daß die Technik des Dramas nichts Feſtſtehendes, Unveränderliches ſei, bedarf kaum der Erwähnung. Seit Ariſtoteles einige der höchſten Geſetze dramatiſcher Wirkung dargeſtellt hat, iſt die Bildung des Menſchengeſchlechts um mehr als zweitauſend Jahre älter geworden; nicht nur die Formen der Kunſt, Bühne und Art der Darſtellung haben ſich gewaltig verändert, ſondern, was wichtiger iſt, der geiſtige und ſittliche Inhalt der Menſchen, das Verhältniß des Einzelnen zu ſeinem Geſchlecht und zu den höchſten Gewalten des Erdenlebens, die Idee der Freiheit und die Vorſtellungen von dem Weſen der Gottheit haben große Umwandlungen erfahren; ein weites Gebiet dramatiſcher Stoffe iſt uns verloren, ein neuer größerer Bereich gewonnen. Mit den ſittlichen und politiſchen Grundſätzen, welche unſer Leben beherrſchen, haben ſich auch die Vorſtellungen vom Schönen und künſtleriſch Wirkſamen fortgebildet. Zwiſchen den höchſten Kunſtwirkungen der griechiſchen Feſtſpiele, der Autos ſacramentales und der Dramen zur Zeit Goethes und Ifflands iſt der Unterſchied nicht weniger groß, als zwiſchen dem helleniſchen Chortheater, dem Myſterienbau und dem geſchloſſenen Salon der modernen Bühne. Man darf als ſicher betrachten, daß einige Grundgeſetze des dramatiſchen Schaffens für

alle Zeit Geltung behalten werden; im Ganzen aber sind sowol die Lebensbedürfnisse des Dramas in einer beständigen Entwickelung begriffen, als auch die Kunstmittel, durch welche Wirkungen ausgeübt werden. Und man meine nicht, daß die Technik der Poesie nur durch die Schöpfungen der größten Dichter gefördert werde, wir dürfen ohne Selbstüberhebung sagen, daß wir gegenwärtig klarer sind über die höchsten Kunstwirkungen im Drama und über den Gebrauch der technischen Zurüstung, als Lessing, Schiller und Goethe.

Der Dichter der Gegenwart ist geneigt, mit Verwunderung auf eine Arbeitsweise hinabzusehen, welche den Bau der Scenen, die Behandlung der Charaktere, die Reihenfolge der Wirkungen nach einem überlieferten Lehrgebäude fester technischer Regeln einrichtete. Leicht dünkt uns solche Beschränkung der Tod eines freien künstlerischen Schaffens. Nie war ein Irrthum größer. Gerade ein ausgebildetes System von Einzelvorschriften, eine sichere, in volksthümlicher Gewohnheit wurzelnde Beschränkung bei Wahl der Stoffe und Bau der Stücke sind zu verschiedenen Zeiten die beste Hülfe der schöpferischen Kraft gewesen. Ja sie sind, so scheint es, nothwendige Vorbedingung jener reichlichen Fruchtbarkeit, welche uns in einigen Zeiträumen der Vergangenheit räthselhaft und unbegreiflich erscheint. Noch erkennen wir, daß die griechische Tragödie eine solche Technik besaß, und daß die größten Dichter nach Handwerksregeln schufen, welche zum Theil allen gemein waren, zum Theil Eigenthum bestimmter Familien und Genossenschaften sein mochten. Viele derselben waren der attischen Kritik wohl bekannt, welche den Werth eines Stückes danach beurtheilte, ob die Peripetiescene an rechter Stelle stand und die Pathosscene die wünschenswerthe Stärke von Mitgefühl erregte. Daß das spanische Mantel- und Degendrama die Fäden seiner Intrigue ebenfalls nach festen Regeln kunstvoll durcheinander schob, darüber belehrt uns freilich keine Poetik eines Castilianers, aber wir vermögen mehre dieser Regeln aus

dem gleichförmigen Bau und den immer wiederkehrenden Charakteren sehr wohl zu erkennen, und es würde nicht schwer sein, ein Lehrgebäude der eigenthümlichen Vorschriften aus den Stücken selbst zu errichten.

Natürlich waren diese Regeln und Kunstgriffe auch für die Zeitgenossen, denen sie nützten, nicht etwas Unveränderliches, auch sie erfuhren durch Genie und kluge Erfindung der Einzelnen so lange Ausbildung und Umformung, bis sie erstarrten und nach einer Zeit geistloser Verwendung zugleich mit der Schöpferkraft der Dichter verloren wurden.

Es ist wahr, eine ausgebildete Technik, welche nicht nur die Form, auch viele ästhetische Wirkungen bestimmt, steckt der dramatischen Poesie einer Zeit auch Ziel und Grenze ab, innerhalb welcher die größten Erfolge erreicht werden, welche zu überschreiten selbst dem Genie selten möglich ist. Leicht wird solche Begrenzung in spätern Jahrhunderten als Hinderniß einer vielseitigen Entwickelung aufgefaßt. Aber gerade wir Deutschen könnten uns ein abschätzendes Urtheil der Nachwelt recht gern gefallen lassen, wenn wir nur jetzt die Hülfe einer gemeingültigen Technik besäßen. Denn wir leiden an dem Gegentheil einer engen Begrenzung, an übergroßer Zuchtlosigkeit und Formlosigkeit, uns fehlt ein volksmäßiger Stil, ein bestimmtes Gebiet dramatischer Stoffe, jede Sicherheit der Handgriffe; unser Schaffen ist fast nach allen Richtungen zufällig und unsicher geworden, noch heut, achtzig Jahre nach Schiller, wird es dem jungen Dichter sehr schwer, sich auf der Bühne vertraut und heimisch zu bewegen.

Wenn wir aber auch darauf verzichten müssen, mit den Vortheilen der sichern und handwerksmäßigen Ueberlieferung zu schaffen, welche der dramatischen Kunst gerade so wie den bildenden Künsten früherer Jahrhunderte eigen war, so sollen wir doch nicht verschmähen, die technischen Regeln aus alter und neuer Zeit, welche auf unserer Bühne künstlerische Wirkungen erleichtern, zu suchen und verständig zu gebrauchen.

Es versteht sich, daß diese Regeln nicht durch Willkür eines Einzelnen, auch nicht durch den Einfluß eines großen Denkers oder Dichters auferlegt sein dürfen, sondern daß sie aus den edelsten Wirkungen unserer Bühne gezogen, nur das für uns Nothwendige enthalten müssen, daß sie der Kritik und der schaffenden Kraft nicht als Gewaltherrscher, sondern als ehrliche Helfer zu dienen haben, und daß auch bei ihnen eine Wandlung und Fortbildung nach den Bedürfnissen der Zeit nicht ausgeschlossen wird.

Es ist immerhin auffallend, daß die technischen Hülfsregeln früherer Zeit, nach denen der Schaffende den kunstvollen Bau des Dramas zusammenzufügen hatte, so selten durch Schrift spätern Geschlechtern überliefert sind. Zweitausend zweihundert Jahre sind vergangen, seit Aristoteles den Hellenen einen Theil dieser Gesetze darstellte. Leider ist die Poetik nur unvollständig auf uns gekommen, das Erhaltene ist vielleicht nur Auszug, den ungeschickte Hände gemacht haben, es hat Lücken und verderbten Text, auch scheinen einzelne Kapitel durcheinander geworfen. Trotz dieser Beschaffenheit ist das Erhaltene für uns von höchstem Werth, die Alterthumswissenschaft verdankt ihm einen Einblick in die verschüttete Bühnenwelt der Hellenen, in unsern ästhetischen Lehrbüchern bildet es noch heut die Grundlage für die Theorie der dramatischen Kunst, auch dem arbeitenden Dichter sind einige Kapitel der kleinen Schrift belehrend. Denn das Werk enthält außer einer Theorie der dramatischen Wirkungen, wie sie der größte Denker des Alterthums seinen Zeitgenossen zurecht legte, und außer mehren Grundsätzen einer volksthümlichen Kritik, wie sie der gebildete Athener vor neuen Stücken in Anwendung brachte, auch noch einige feine Handgriffe aus den dramatischen Werkstätten des Alterthums, welche wir für unsere Arbeit sehr vortheilhaft verwenden können. Im Folgenden wird, soweit der praktische Zweck dieses Buches erlaubt, davon die Rede sein.

UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Hundert und zwanzig Jahre sind es, seit Lessing den Deutschen die Geheimschrift der alten Poetik zu entziffern unternahm. Seine hamburgische Dramaturgie wurde der Ausgangspunkt für eine volksmäßige Auffassung des dramatisch Schönen. Und der siegreiche Kampf, welchen er in diesem Werk gegen die Tyrannei des französischen Geschmacks führte, wird demselben die Achtung und Liebe der Deutschen auf immer erhalten. Für unsere Zeit ist der streitende Theil der wichtigste. Wo Lessing den Aristoteles erklärt, erscheint sein Verständniß des Griechen unserer Gegenwart, welche mit reicheren Hilfsmitteln arbeitet, nicht überall genügend; wo er belehrend die Gesetze des Schaffens darlegt, ist sein Urtheil begrenzt durch die enge Auffassung des Schönen und Wirkungsvollen, in welcher er damals noch selbst stand.

Freilich die beste Quelle für den Gewinn technischer Regeln sind die Dramen großer Dichter, welche ihren Zauber auf Leser und Zuschauer noch heut ausüben. Zunächst die griechischen Tragödien. Wer sich gewöhnt von den Besonderheiten der alten Form abzusehen, der findet mit inniger Freude, daß der kunstvollste tragische Dichter der Athener, Sophokles, die Hauptgesetze des dramatischen Aufbaues mit einer beneidenswerthen Sicherheit und Klugheit verwendet. Für Steigerung, Höhenpunkt und Umkehr der Handlung — den zweiten, dritten und vierten Akt unserer Stücke — ist er noch uns ein selten erreichtes Vorbild.

Etwa zweitausend Jahre nach Oedipus auf Kolonos schrieb Shakespeare das Trauerspiel Romeo und Julie, er die zweite geniale Kraft, welche der dramatischen Kunst unsterblichen Ausdruck gegeben hat. Er schuf das Drama der Germanen, seine Behandlung des Tragischen, Anordnung der Handlung, Art und Weise der Charakterbildung, Darstellung der Seelenvorgänge haben für die Einleitung des Dramas und für die erste Hälfte bis zum Höhenpunkt einige technische Gesetze, welche uns noch leiten, festgestellt.

Auf einem Umwege kamen die Deutſchen zur Erkenntniß von der Größe und Bedeutung ſeiner Arbeit für uns. Die großen Dichter der Deutſchen, billig die nächſten Muſter, an denen wir uns zu bilden haben, lebten in einer Zeit des geiſtvollen Anſtellens von Verſuchen mit dem Erbe alter Vergangenheit, deshalb fehlt der Technik, welche ſie erwarben, Einiges von der Sicherheit und Folgerichtigkeit der Wirkungen; und gerade weil das Schöne, das ſie gefunden, uns in das Blut übergegangen iſt, ſind wir auch verpflichtet, bei der Arbeit Manches von uns abzuwehren, was bei ihnen auf unfertiger oder unſicherer Grundlage ruht.

Die Beiſpiele, welche in dem Folgenden herangezogen werden, ſind aus Sophokles, Shakeſpeare, Leſſing, Goethe, Schiller geholt. Denn es war wünſchenswerth, die Beiſpiele auf allbekannte Werke zu beſchränken.

Erſtes Kapitel.

Die dramatiſche Handlung.

1.

Die Idee.

In der Seele des Dichters geſtaltet ſich das Drama allmählich aus dem rohen Stoff, dem Bericht über irgend etwas Geſchehenes. Zuerſt treten einzelne Momente: innerer Kampf und Entſchluß eines Menſchen, eine folgenſchwere That, Zuſammenſtoß zweier Charaktere, Gegenſatz eines Helden gegen ſeine Umgebung, ſo lebhaft aus dem Zuſammenhange mit anderen Ereigniſſen heraus, daß ſie Veranlaſſung zur Umbildung des Stoffes werden. Dieſe Umbildung geht ſo vor ſich, daß die lebhaft empfundene Hauptſache in ihrer die Menſchenſeele feſſelnden, rührenden oder erſchütternden Bedeutung aufgefaßt, von allem zufällig daran Hängenden losgelöſt und mit einzelnen ergänzenden Erfindungen in einen einheitlichen Zuſammenhang von Urſache und Wirkung gebracht wird. Die neue Einheit, welche dadurch entſteht, iſt die Idee des Dramas. Sie wird der Mittelpunkt, an welchen weitere freie Erfindung wie in Strahlen anſchießt, ſie wirkt mit ähnlicher Gewalt, wie die geheimnißvolle Kraft der Kryſtallbildung, durch ſie wird Einheit der Handlung und Bedeutung der Charaktere, zuletzt der geſammte Bau des Dramas hervorgebracht.

Wie der rohe Stoff zu einer poetischen Idee vergeistigt wird, soll das folgende Beispiel zeigen. Ein junger Dichter des vorigen Jahrhunderts liest folgende Zeitungsanzeige: „Stuttgart vom 11. Am gestrigen Tage fand man in der Wohnung des Musikus Kritz dessen älteste Tochter Luise und den herzoglichen Dragoner-Major Blasius von Böller tot auf dem Boden liegen. Der aufgenommene Thatbestand und die ärztliche Untersuchung ergaben, daß beide durch getrunkenes Gift vom Leben gekommen waren. Man spricht von einem Liebesverhältniß, welches der Vater des Majors, der bekannte Präsident von Böller, zu beseitigen versucht habe. Das Schicksal des wegen seiner Sittsamkeit allgemein geachteten Mädchens erregt die Theilnahme aller fühlenden Seelen."

Ueber diesen gegebenen Stoff bildet, durch Mitgefühl aufgeregt, die Phantasie des Dichters den Charakter eines feurigen und leidenschaftlichen Jünglings, eines unschuldigen, zartfühlenden Mädchens. Der Gegensatz zwischen der Hofluft, aus welcher der Liebende hervorgetreten ist, und dem engen Kreis eines kleinen bürgerlichen Haushalts wird lebhaft empfunden. Der feindliche Vater wird zu einem herzlosen, ränkevollen Hofmann. Zwingend macht sich das Bedürfniß geltend, den furchtbaren Entschluß eines lebensfrischen Jünglings, der bei solchem Verhältniß von ihm ausgegangen scheint, zu erklären. Diesen innern Zusammenhang findet der schaffende Dichter in einer Täuschung, welche durch den Vater in die Seele des Sohnes geworfen wird, in dem Verdachte von der Untreue der Geliebten. Auf solche Weise macht der Dichter den Bericht sich und Andern verständlich, indem er frei erfindend einen innern Zusammenhang hineinträgt. Es sind dem Anschein nach kleine Ergänzungen, aber sie schaffen ein ganz selbständiges Bild, welches der wirklichen Begebenheit als etwas Neues gegenübersteht und etwa folgenden Inhalt hat: Einem jungen Edelmann wird durch den Vater die Eifersucht gegen seine bürgerliche Geliebte so heftig auf-

geregt, daß er sie und sich durch Gift tötet. Durch diese Umbildung ist ein Ereigniß der Wirklichkeit zu einer dramatischen Idee geworden. Von jetzt ab ist das wirkliche Ereigniß dem Dichter unwesentlich, der Ort, die Familiennamen fallen ab, ob in der That der Hergang so war, wie der Toten und ihrer Eltern Charakter und Stellung war, kümmert durchaus nicht mehr; warme Empfindung und die erste Regung schöpferischer Kraft haben der Begebenheit einen allgemein verständlichen Inhalt und eine innere Wahrheit gegeben. Die Voraussetzungen des Stückes sind nicht mehr zufällige und in einem einzelnen Fall vorhandene, sie könnten gerade so hundertmal wieder eintreten, und bei den angenommenen Charakteren und dem gefundenen Zusammenhang würde der Ausgang immer wieder derselbe sein.

Hat der Dichter auf solche Weise den Stoff mit seiner Seele erfüllt, dann nimmt er etwa noch aus dem wirklichen Bericht, was ihm paßt, den Titel des Vaters und Sohnes, Vorname der Braut, Geschäft ihrer Eltern, vielleicht noch Einzelzüge, welche sich ihm für Verwerthung bequem fügen. Und daneben geht die weitere schöpferische Arbeit; die Hauptcharaktere entwickeln sich bis in ihre Einzelheiten und dazu die Nebenfiguren: ein ränkevoller Helfer des Vaters, ein anderes Weib im Gegensatz zu der Geliebten, die Persönlichkeiten der Eltern. Neue Momente der Handlung treten hinzu, alle diese Erfindungen durch die Idee bestimmt und gerichtet.

Diese Idee, der erste Fund des Dichters, die stille Seele, durch welche er den von außen an ihn tretenden Stoff vergeistigt, tritt ihm selbst nicht leicht als Gedanke gegenüber, sie hat nicht die farblose Klarheit eines abgezogenen Begriffes. Im Gegentheil ist das Eigenthümliche bei solcher Arbeit der Dichterseele, daß die Haupttheile der Handlung, das Wesen der Hauptcharaktere, ja auch etwas von der Farbe des Stückes zugleich mit der Idee in der Seele aufleuchten zu einer untrennbaren Einheit verbunden, und daß sie sofort wie ein

Lebendes wirken, nach allen Seiten weitere Bildungen erzeugend. So ist allerdings möglich, daß dem Dichter die Idee seines Stückes, die er doch sehr sicher in der Seele trägt, niemals während dem Schaffen zur Ausbildung in Worten gelangt, und daß er sich erst später durch Nachdenken seine innere Habe in das geprägte Metall der Rede umsetzt und als Grundgedanken seines Dramas begreift. Möglich sogar, daß er als Schaffender die Idee richtiger nach den Gesetzen seiner Kunst empfunden hat, als er sich den Grundgedanken des Werkes in einem Satze zusammenfaßt.

Wenn es für ihn aber auch unbequem, zuweilen schwierig ist, die Idee des werdenden Stückes in eine Formel abzuziehen und in Worten zu beschreiben, so wird er doch gut thun, diese Abkühlung seiner warmen Seele schon im Beginn der Arbeit einmal zuzumuthen und scharf prüfend die gefundene Idee nach den Grundbedingungen des Dramas zu beurtheilen. Auch für den Fremden ist es lehrreich, aus dem fertigen Kunstwerk die verborgene Seele zu suchen und, wie unvollständig das auch immer möglich sei, in eine Formel zu fassen. Es läßt sich Manches daraus erkennen, was für die einzelnen Dichter charakteristisch ist. Es sei z. B. die Grundlage „Maria Stuart": aufgeregte Eifersucht einer Königin treibt zur Tötung ihrer gefangenen Gegnerin. Und wieder von „Kabale und Liebe": aufgeregte Eifersucht eines jungen Adlichen treibt zur Tötung seiner bürgerlichen Geliebten, so wird diese nackte Formel zwar der ganzen Fülle des farbigen Lebens enthoben sein, welches im Gemüth des Schaffenden an der Idee haftet; trotzdem wird einiges Eigenthümliche an dem Bau beider Stücke schon aus ihr deutlich werden, z. B. daß der Dichter bei solcher Grundlage in die Nothwendigkeit versetzt war, den ersten Theil der Handlung vorzudichten, welcher das Entstehen der Eifersucht erklärt, daß also die treibende Kraft in den Hauptcharakteren selbst erst von der Mitte des Stückes aus wirksam wird, und daß die ersten Akte bis zum

Höhenpunkt vorzugsweise die Bestrebungen der Nebenfiguren enthalten, diese tötliche Thätigkeit eines der Hauptcharaktere zu erregen. Er wird ferner bemerken, wie ähnlich im letzten Grunde Motiv und Bau dieser beiden Dramen Schillers ist und wie beide eine überraschende Aehnlichkeit mit Idee und Anlage des gewaltigeren Othello haben.

Der Stoff, welcher durch die dramatische Idee umgebildet wird, ist entweder vom Dichter eigens für sein Drama erfunden, oder er ist eine Anekdote aus dem Leben, welches den Dichter umgiebt, oder ein Bericht, den die Geschichte darbietet, oder der Inhalt einer Sage, Novelle, poetischen Erzählung. In jedem dieser Fälle, wo der Dichter Vorhandenes benutzt, ist der Stoff bereits durch das Eindringen einer Idee mehr oder weniger vermenschlicht. Sogar in der oben erdachten Zeitungsanzeige ist die beginnende Umbildung bereits erkennbar. In dem letzten Satze: „Man spricht von einem Liebesverhältniß, welches u. s. w." macht der Berichterstatter den ersten Versuch, die Thatsachen in eine innerlich zusammenhängende Geschichte zu wandeln, den Unglücksfall zu erklären und den Liebenden dadurch erhöhte Theilnahme zu verleihen, daß ihrem Wesen ein anziehender Inhalt gegeben wird. Dieser Vorgang des Umdeutens, durch welchen wirklichen Ereignissen ein den Bedürfnissen des Gemüths entsprechender Inhalt und Zusammenhang verliehen wird, ist kein Vorrecht des Dichters. Neigung und Fähigkeit dazu sind in allen Menschen und zu allen Zeiten thätig. Jahrtausende lang hat das Menschengeschlecht alles Leben des Himmels und der Erde sich so umgedeutet, es hat seine Vorstellungen von dem göttlichen Wesen mit menschlichen Ideen überreichlich erfüllt. Alle epische Sage ist aus einer solchen Umwandlung religiöser, naturhistorischer und zuweilen geschichtlicher Eindrücke in poetische Ideen hervorgegangen. Noch jetzt, seit die historische Bildung uns beherrscht, und die Achtung vor dem thatsächlichen Zusammenhange der Weltbegebenheiten hoch gestiegen ist, erweist sich im Größten

wie im Kleinſten dieſer Drang die Ereigniſſe zu erklären. Bei jeder Anekdote, ja in dem unliebſamen Geklätſch der Geſellſchaft iſt dieſelbe Thätigkeit ſichtbar, mag nun das Wirkliche durch den Trieb umgewandelt werden, irgend einen Zug des kleinen Lebens heiter und anmuthig darzuſtellen, oder aus dem Bedürfniß des Erzählers, ſich ſelbſt im Gegenſatz zu andern Menſchen als ſicherer und beſſer zu empfinden.

Auch der geſchichtliche Stoff iſt durch den Hiſtoriker bereits vermittelſt einer Idee geordnet, bevor der Dichter ſich ſeiner bemächtigt. Die Ideen des Geſchichtſchreibers ſind allerdings nicht poetiſche, aber auch ſie wirken beſtimmend und bildend auf alle Theile des Werkes, welches durch ſie hervorgerufen wird. Wer das Leben eines Mannes beſchreibt, wer einen Abſchnitt der vergangenen Zeit darſtellt, auch er muß nach feſten Geſichtspunkten die chaotiſche Stoffmaſſe ordnen, Unweſentliches ausſcheiden, die Hauptſachen hervorheben. Noch mehr: er muß den Inhalt eines Menſchenlebens oder einer Zeit zu verſtehen ſuchen, ureigene Grundzüge, einen innern Zuſammenhang der Ereigniſſe zu finden bemüht ſein. Aber freilich zunächſt einen innern Zuſammenhang ſeines Stoffes mit vielem Andern, außerhalb Liegenden, das er nicht darſtellt. Ja, er muß ſogar in einzelnen Fällen die Ueberlieferung ergänzen und Unverſtändliches dadurch deuten, daß er den möglichen und wahrſcheinlichen Inhalt deſſelben findet. Er wird endlich auch bei der Anordnung ſeines Werkes durch Geſetze des Schaffens beſtimmt, welche zahlreiche Uebereinſtimmungen mit den Compoſitionsgeſetzen des Dichters haben. Und er vermag durch ſein Wiſſen und ſeine Kunſt aus dem rohen Stoffe ein Bewunderung erregendes Bild zu ſchaffen, den mächtigſten Eindruck auf die Seele des Leſers hervorzubringen. Aber er unterſcheidet ſich von dem Dichter dadurch, daß er gewiſſenhaft das wirklich Geſchehene ſo zu verſtehen ſucht, wie es thatſächlich in die Erſcheinung getreten war, und daß der innere Zuſammenhang, den er ſucht, durch eine Welt-

ordnung hervorgebracht wird, welche wir als göttlich, unendlich, unfaßlich verehren. Dem Geſchichtſchreiber iſt der Thatbeſtand ſelbſt und die Bedeutung deſſelben für den menſchlichen Geiſt der höchſte Fund. Dem Dichter iſt das Höchſte die ſchöne Wirkung der eigenen Erfindung, ihr zu Liebe wandelt er behaglich ſpielend den wirklichen Thatbeſtand. Deshalb iſt dem Dichter jedes Werk des Geſchichtſchreibers, wie vollſtändig daſſelbe auch durch die aus dem Inhalte erkannte geſchichtliche Idee belebt ſein mag, doch nichts als roher Stoff, gleich einem Tagesereigniß, und die kunſtvollſte Behandlung durch den Hiſtoriker iſt ihm nur inſoweit brauchbar, als ſie ihm das Verſtändniß einer Begebenheit erleichtert. Hat der Dichter durch die Geſchichte Theilnahme an der Perſon des Kriegsfürſten Wallenſtein gewonnen, empfindet er aus dem Bericht lebhaft einen gewiſſen Zuſammenhang zwiſchen den Thaten und dem Geſchick des Mannes, wird er durch auffallende Einzelzüge des wirklichen Lebens gerührt oder erſchüttert, ſo beginnt bei ihm der Vorgang des Umbildens damit, daß er Thaten und Untergang des Helden in vollſtändig begreiflichen und ergreifenden Zuſammenhang bringt, und daß er ſich das Weſen des Helden ſo umbildet, wie es für eine rührende und erſchütternde Wirkung der Handlung wünſchenswerth iſt. Was in dem geſchichtlichen Charakter vielleicht nur eine Nebenurſache war, wird zur Grundlage ſeines Weſens, der finſtere, ſchreckliche Bandenführer nimmt etwas von der Natur des Dichters an, er wird ein hochſinniger, träumeriſch nachdenklicher Mann. Dieſem Charakter gemäß werden die Begebenheiten umgedeutet, alle andern Charaktere beſtimmt, Schuld und Schickſale gerichtet. Durch ſolches Idealiſiren iſt Schillers Wallenſtein entſtanden, eine Geſtalt, deren feſſelnde Züge mit dem Antlitz des geſchichtlichen Wallenſtein nur wenig gemein haben. Freilich wird der Dichter ſich zu hüten haben, daß in ſeiner Erfindung nicht ein für ſeine Zeitgenoſſen empfindlicher Gegenſatz zu der hiſtoriſchen Wahr-

heit hervortrete. Wie sehr der neuere Dichter durch solche Rücksicht eingeengt wird, soll später ausgeführt werden.

Es wird dabei von der Persönlichkeit des Dichters abhängen, ob den ersten Reiz zu seiner poetischen Thätigkeit fesselnde Charakterzüge der Menschen, oder das Schlagende des wirklichen Geschickes, oder vielleicht gar die interessante Zeitfarbe abgibt, welche er schon in dem geschichtlichen Bericht vorfindet. Von dem Augenblick aber, wo ihm der Reiz und die Wärme gekommen sind, deren er zum Schaffen bedarf, verfährt er, wie treu er sich auch scheinbar an den geschichtlichen Stoff anlehne, doch in der That mit unumschränkter Freiheit. Er verwandelt allen für ihn brauchbaren Stoff in dramatische Momente.*)

*) Schon Aristoteles hat diesen ersten Fund des Dichters, das Herausbilden der poetischen Idee tiefsinnig erfaßt. Wenn er die Poesie der Geschichte als philosophischer und bedeutender gegenüberstellt, weil die Poesie das allen Menschen Gemeinsame darstelle, die Geschichte aber das Zufällige und Einzelne berichte, und weil die Geschichte vorführe, was geschehen ist, die Poesie, wie es hätte geschehen können, so werden wir Modernen, die wir von der Wucht und Größe der geschichtlichen Ideen durchdrungen sind, zwar die vergleichende Schätzung zweier grundverschiedenen Gebiete des Schaffens ablehnen, aber wir werden die Feinheit seiner Begriffsbestimmung zugeben. Gleich darauf deutet er den Vorgang des Idealisirens in einem oft mißverstandenen Satze an. Er sagt (Cap. 9, 4): „Jenes menschlich Gemeinsame der Poesie wird dadurch hervorgebracht, daß Reden und Handlungen der Charaktere als wahrscheinlich und nothwendig erscheinen, und dies gemein Menschliche arbeitet die Poesie aus dem rohen Stoff heraus, und sie (die Poesie) setzt den Personen die zweckmäßigen Namen auf," — *οὗ στοχάζεται ἡ ποίησις ὀνόματα ἐπιτιθεμένη* — mag sie nun die in dem Stoff vorhandenen benutzen oder neue erfinden. Schon Aristoteles war nämlich der Ansicht, daß der Dichter beim Beginn seiner Arbeit wohl thue, sich zuvörderst den Stoff, der ihn angezogen hat, auch in einer von allen Zufälligkeiten entkleideten Formel gegenüber zu stellen, und er führt dies an einer andern Stelle (Cap. 17, 6. 7) weiter aus. „Die Iphigeneia und der Orestes des Dramas sind durchaus nicht mehr dieselben, wie in dem überlieferten Stoff. Es ist für den schaffenden Dichter zunächst fast zufällig, daß sie diese Namen behalten. Erst wenn der Dichter

Aber auch, wo der Dichter einen Stoff aufnimmt, der bereits nach Gesetzen des epischen Schaffens mehr oder weniger vollständig geordnet ist, als Heldengedicht, Sage, kunstvoll durchgebildete Erzählung, ist ihm das für eine andere Gattung der Poesie Fertige nur Stoff. Und man meine nicht, daß eine Begebenheit und ihre Personen, welche durch so nahe verwandte Kunst bereits verklärt sind, schon deshalb für das Drama bessere Zurichtung haben. Im Gegentheil ist gerade zwischen den großen Gebilden der epischen Poesie, welche Begebenheiten und Helden schildert, wie sie *neben* einander stehen, und zwischen der dramatischen Kunst, welche Handlungen und Charaktere darstellt, wie sie *durch* einander werden, ein tiefer Gegensatz, der für den Schaffenden nicht leicht zu bewältigen ist. Sogar der poetische Reiz, den diese zugerichteten Gebilde auf seine Seele ausüben, mag ihm erschweren, dieselben nach den Lebensbedingungen seiner Kunst umzubilden. Das griechische Drama hat eben so hart mit seinen Stoffen gerungen, welche dem Epos entnommen waren, als die geschichtlichen Dichter unserer Zeit mit der Umwandlung der geschichtlichen Ideen in dramatische.

Einen Stoff nach einheitlicher Idee künstlerisch umbilden heißt ihn idealisiren. Die Personen des Dichters werden, gegenüber ihren Stoffbildern aus der Wirklichkeit, mit einem bequemen Handwerksausdruck Ideale genannt.

---

seine Handlungen und Charaktere aus dem Zufälligen, Wirklichen, einmal Geschehenen herausgehoben und an dessen Stelle einen gemeingültigen Inhalt gesetzt hat, der uns als wahrscheinlich und nothwendig erscheint, erst dann soll er wieder Farbe und Ton, Namen und Nebenumstände aus dem rohen Stoff verwenden." (Cap. 18, 7.) Deshalb ist auch möglich, daß Dramen, welche aus sehr verschiedenen Stofffkreisen genommen sind, im letzten Grunde denselben Inhalt — oder wie wir das ausdrücken, dieselbe poetische Idee — darstellen. Das ist der Sinn der angezogenen Stellen.

2.

Was ist dramatisch?

Dramatisch sind diejenigen starken Seelenbewegungen, welche sich bis zum Willen und zum Thun verhärten, und diejenigen Seelenbewegungen, welche durch ein Thun aufgeregt werden; also die innern Vorgänge, welche der Mensch vom Aufleuchten einer Empfindung bis zu leidenschaftlichem Begehren und Handeln durchmacht, sowie die Einwirkungen, welche eigenes und fremdes Handeln in der Seele hervorbringt; also das Ausströmen der Willenskraft aus dem tiefen Gemüth nach der Außenwelt und das Einströmen bestimmender Einflüsse aus der Außenwelt in das Innere des Gemüths; also das Werden einer That und ihre Folgen auf das Gemüth.

Nicht dramatisch ist die Aktion an sich und die leidenschaftliche Bewegung an sich. Nicht die Darstellung einer Leidenschaft an sich, sondern der Leidenschaft, welche zu einem Thun leitet, ist die Aufgabe der dramatischen Kunst; nicht die Darstellung einer Begebenheit an sich, sondern ihrer Einwirkung auf die Menschenseele ist Aufgabe der dramatischen Kunst. Ausführung leidenschaftlicher Seelenbewegungen als solcher ist Sache der Lyrik, Schilderung fesselnder Begebenheiten ist Aufgabe des Epos.

Beide Richtungen, in denen das Dramatische sich äußert, sind allerdings nicht grundverschieden. Auch während der

Menſch in der Spannung und Arbeit iſt, ſein Inneres nach Außen zu wenden, wirkt ſeine Umgebung fördernd oder hemmend auf ſeine leidenſchaftliche Bewegung. Und wieder, auch während das Gethane auf ihn zurückwirkt, beharrt er nicht aufnehmend, ſondern erhält durch die Aufnahme neue Bewegungen und Wandlungen. Dennoch iſt ein Unterſchied in der Wirkung beider eng verbundenen Vorgänge. Den höchſten Reiz hat immer der erſte Vorgang, der innere Kampf des Menſchen bis zur That. Der zweite fordert mehr äußerliche Bewegung, ein ſtärkeres Zuſammenwirken verſchiedener Kräfte, faſt Alles, was die Schauluſt vergnügt, gehört ihm an; und doch iſt er, wie unentbehrlich er dem Drama ſei, vornehmlich ein Befriedigen erregter Spannung, und leicht eilt über ihn hinweg die Ungeduld des nachſchaffenden Hörers, eine neue leidenſchaftliche Spannung im Innern der Helden ſuchend. Was *wird*, nicht, was als ein Gewordenes Staunen erregt, feſſelt am meiſten.

Da die dramatiſche Kunſt Menſchen darſtellt, wie ihr Inneres nach Außen wirkt oder durch Einwirkungen von Außen ergriffen wird, ſo muß ſie folgerecht die Mittel benützen, durch welche ſie den Zuhörern dieſe Vorgänge der Menſchennatur verſtändlich machen kann. Dieſe Mittel ſind Rede, Ton, Geberde. Sie muß ihre Menſchen vorführen als ſprechend, ſingend, im Geberdenſpiel. Die Poeſie gebraucht alſo zu Gehülfen für ihre Darſtellung die Muſik und Schauſpielkunſt.

In engem Verbande mit ihren helfenden Künſten, in kräftiger, geſelliger Arbeit, ſendet ſie ihre Bilder in die Seelen der Aufnehmenden, welche zugleich Hörende und Schauende ſind. Die Eindrücke, welche ſie hervorbringt, werden *Wirkungen* genannt. Die dramatiſchen Wirkungen haben eine ſehr eigenthümliche Beſchaffenheit, ſie unterſcheiden ſich nicht nur von den Wirkungen der bildenden Künſte durch nachdrücklichere Kraft und die allmähliche geſetzmäßige Steigerung

in bestimmtem Zeitmaß, sondern auch von den mächtigen Wirkungen der Musik dadurch, daß sie durch zwei Sinne zugleich einströmen, und daß sie nicht allein das Empfindungsleben, sondern auch die Denkkraft des Hörers reizvoll spannen.

Schon aus dem Gesagten ist klar, daß die nach den Bedürfnissen dramatischer Kunst zugerichteten Personen einiges Besondere in ihrem Wesen haben müssen, was sie nicht nur von den unendlich mannigfaltigeren und complicirteren Menschenbildern, welche uns das wirkliche Leben in die Seele drückt, unterscheidet, sondern auch von den poetischen Gebilden, welche durch andere Gattungen der Kunst, das Epos und den Roman oder die Lyrik, wirksam gemacht werden. Die dramatische Person soll menschliche Natur darstellen, nicht wie sie sich thätig und gefühlvoll in ihrer Umgebung regt und spiegelt, sondern ein großartig und leidenschaftlich bewegtes Innere, welches danach ringt, sich in die That umzusetzen, Wesen und Thun Anderer umgestaltend zu leiten. Der Mensch des Dramas soll in starker Befangenheit, Spannung und Wandlung erscheinen; vorzugsweise die Eigenschaften werden bei ihm in Thätigkeit dargestellt, welche im Kampf mit anderen Menschen zur Geltung kommen, Energie der Empfindung, Wucht der Willenskraft, Beschränktheit durch leidenschaftliches Begehren, gerade die Eigenschaften, welche den Charakter bilden und durch den Charakter verständlich werden. Es geschieht also nicht ohne Grund, daß die Kunstsprache kurzweg die Personen des Dramas Charaktere nennt.

Aber die Charaktere, welche durch die Poesie und ihre helfenden Künste vorgeführt werden, vermögen ihr inneres Leben nur zu bethätigen an einem Geschehenden, als Theilnehmer an einer Begebenheit, deren Verlauf und innerer Zusammenhang durch die dramatischen Vorgänge in der Seele der Helden dem Zuhörer deutlich wird. Diese Begebenheit,

wenn sie nach den Bedürfnissen der Kunst zugerichtet ist, heißt die Handlung.*)

Jeder Theilnehmer an der dramatischen Handlung hat eine bestimmte Stellung zum Ganzen, für jeden ist eine genau umschriebene Persönlichkeit nothwendig, welche so beschaffen sein muß, daß das Zweckvolle derselben vom Zuhörer mit Behagen empfunden, das Menschliche und Eigenthümliche von dem Schauspieler durch die Mittel seiner Kunst wirksam dargestellt werden kann.

Jene Seelenvorgänge, welche oben als die dramatischen bezeichnet wurden, werden allerdings nicht an jeder der dargestellten Personen vollständig sichtbar, zumal nicht auf der neuern Bühne, welche liebt, eine größere Anzahl von Menschen als Träger ihrer Handlung aufzuführen. Aber die Hauptpersonen müssen davon erfüllt sein, nur wenn diese ihr Wesen in der angegebenen Weise kräftig, reichlich und bis zu den geheimsten Falten des Innern darlegen, vermag das Drama große Wirkungen hervorzubringen. Wird an den Hauptpersonen dies letzte Dramatische nicht sichtbar und nicht dem Aufnehmenden eindringlich, so fehlt dem Drama das Leben, es wird eine gekünstelte leere Form ohne den entsprechenden Inhalt, das anspruchsvolle Zusammenwirken mehrer verbundener Künste macht diese Leere doppelt peinlich.

Neben den Hauptpersonen erhalten ihre Gehilfen, je nach dem Raum, welchen sie im Stück einnehmen, mehr oder weniger Antheil an diesem dramatischen Leben. Und völlig

*) Die wenigen technischen Ausdrücke verlangen vom Leser eine unbefangene Aufnahme. Mehre derselben haben auch im Tagesgebrauch seit den letzten hundert Jahren einige feinere Wandelungen der Bedeutung durchgemacht. Was hier Handlung heißt: der für das Drama bereits zugerichtete Stoff (bei Aristoteles Mythos, bei den Römern Fabula), das heißt bei Lessing noch zuweilen Fabel, während er den rohen Stoff, Praxis oder Pragma des Aristoteles, durch Handlung übersetzt. Aber auch Lessing gebraucht schon zuweilen das Wort Handlung besser, so wie es hier verwendet wird.

ſchwindet es auch in den kleinſten Rollen nicht, ſelbſt bei den Perſonen, welche nur durch wenige Worte ihre Theilnahme erweiſen können; bei dem Begleiter, dem Anmeldenden wird wenigſtens der Schauſpielkunſt die Pflicht, durch Tracht, Sprechweiſe, Haltung, Geberde, Aufſtellung der eintretenden Perſon den für das Stück zweckmäßigen Inhalt derſelben äußerlich darzuſtellen, wenn auch knapp und beſcheiden.

Da aber die Darſtellung derjenigen Seelenvorgänge, welche Vorrecht und Bedürfniß des Dramas ſind, Zeit in Anſpruch nimmt, und dem Dichter je nach der Gewohnheit ſeines Volkes auch das Zeitmaß für ſeine Wirkungen begrenzt iſt, ſo folgt ſchon hieraus, daß die dargeſtellte Begebenheit die Hauptperſonen weit ſtärker hervorheben muß, als bei einem Ereigniß der Wirklichkeit, welches durch gemeinſame Thätigkeit mehrer Menſchen hervorgebracht wird, nothwendig iſt.

Die Fähigkeit, dramatiſche Wirkungen durch die Kunſt hervorzubringen, iſt dem Menſchengeſchlecht nicht in jedem Zeitraum ſeines Daſeins verliehen. Die dramatiſche Poeſie erſcheint ſpäter als Epos und Lyrik; ihre Blüthe in einem Volke hängt allerdings von dem glücklichen Zuſammentreffen vieler hervortreibender Kräfte ab, zunächſt aber davon, daß in dem wirklichen Leben der Volksgenoſſen die entſprechenden Seelenvorgänge bereits häufig und reichlich ſichtbar werden. Und dies iſt erſt möglich, wenn das Volk eine gewiſſe Höhe der Entwickelung erreicht hat, wenn die Menſchen gewöhnt ſind, ſich ſelbſt und andere vor den Momenten einer That ſcharfſichtig zu beobachten, wenn die Sprache einen hohen Grad von Beweglichkeit und gewandter Dialektik ausgebildet hat, wenn der Einzelne nicht mehr durch den epiſchen Bann alter Ueberlieferung und äußerer Gewalt, durch hergebrachte Formel und volksgemäße Gewohnheit gefeſſelt wird, ſondern ſich freier das eigene Leben zu formen vermag. Wir unterſcheiden zwei Zeiträume, in denen das Dramatiſche dem Geſchlecht der Erde gekommen iſt. Zum erſten Mal trat dieſe

Vertiefung der Menſchenſeele in die antike Welt etwa um das Jahr 500 v. Chr., als ſich das jugendliche Selbſtgefühl der freien helleniſchen Stadtgemeinden mit der Blüthe des Handels, der öffentlichen Reden und der Theilnahme des Bürgers am Staat erhob. Das zweite Mal trat das Dramatiſche in die neuere Völkerfamilie Europas nach der Reformation zugleich mit der Vertiefung des Gemüthes und Geiſtes, welche durch das ſechzehnte Jahrhundert ſowol bei den Germanen als bei den Romanen — in ſehr verſchiedener Weiſe — hervorgebracht wurde. Allerdings hatten ſchon Jahrhunderte vor dem Eintritt dieſer kräftigen Seelenarbeit ſowol die Hellenen als die Stämme der Völkerwanderung ſich die erſten Anfänge einer Redeweiſe und Kunſt des Geberdenſpiels entwickelt, welche das Dramatiſche ſuchte. Dort wie hier hatten große Götterfeſte einen Geſang in feierlicher Tracht und das Spiel volksthümlicher Masken veranlaßt. Aber das Eintreten der dramatiſchen Kraft in dieſe lyriſchen oder epiſchen Schauſtellungen war doch beide Male ein wunderbar ſchnelles, faſt plötzliches. Beide Male entfaltete ſich das Dramatiſche von dem Augenblick, in dem es lebendig wurde, mit großer Kraft zu einer Schönheit, welche durch die ſpätern Jahrhunderte nicht leicht erreicht wurde. Unmittelbar nach den Perſerkriegen kamen Aeſchylos, Sophokles, Euripides dicht hinter einander herauf. Kurz nach der Reformation erwuchs in der Völkerfamilie Europas zuerſt bei den Engländern und Spaniern, dann bei den Franzoſen, endlich bei den zurückgebliebenen Deutſchen aus unbehilflicher Schwäche die höchſte volksgemäße Blüthe der ſeltenen Kunſt.

Aber darin unterſcheidet ſich jener ältere Eintritt des Dramatiſchen in die alte Welt, daß das Drama des Alterthums aus lyriſchem Chorgeſang hervorwuchs, während das neuere auf der epiſchen Freude an Vorführung wichtiger Begebenheiten beruht. Dort war im erſten Anfange die leidenſchaftliche Aufregung des Gefühls, hier das Schauen eines

Ereignisses reizvoll gewesen. Diese Verschiedenheit des Ursprungs hat auch nach der kunstvollen Ausbildung Form und Inhalt des Dramas mächtig beeinflußt, und wie erhaben die besten Leistungen der Kunst in beiden Zeiträumen wurden, sie behielten etwas wesentlich Verschiedenes.

Aber selbst nachdem das dramatische Leben in dem Volke aufgegangen war, blieben die höchsten Kunstwirkungen der Poesie ein Vorrecht Weniger, auch seit dieser Zeit wird die dramatische Kraft nicht jedem Dichter zu Theil; ja sie füllt nicht jedes Werk, auch der größten Dichter, mit genügender Gewalt. Wir dürfen schließen, daß schon zur Zeit des Aristoteles jene prunkvollen Schaustücke mit einfacher Handlung, ohne charakteristisches Begehren der Hauptfiguren, mit lose eingehängten Chören, wie er sie beschreibt, vielleicht lyrische Schönheiten hatten, aber keine dramatischen. Und unter den geschichtlichen Dramen, welche jetzt in Deutschland jährlich geschrieben werden, enthält die größere Hälfte wenig mehr als dialogisirte und verstümmelte Geschichte, etwa epischen Stoff in scenischer Form, ebenfalls nicht dramatischen Inhalt. Ja auch einzelne Werke großer Dichter kranken an demselben Mangel. Nur zwei berühmte Dramen seien hier genannt. Die Hekabe des Euripides zeigt bis gegen das Ende nur kleine durchaus ungenügende Fortschritte aus der bewegten Stimmung zu einem Thun: erst im Schlußkampf gegen Polymestor erweist Hekabe eine Leidenschaft, die zum Willen wird, erst da beginnt eine dramatische Spannung, bis dahin floß aus kurz skizzirten leidenvollen Zuständen der Hauptpersonen nur lyrische Klage. Und wieder in Shakespeare's Heinrich V., in dem der Dichter ein vaterländisches Volksstück nach den alten epischen Gewohnheiten seiner Bühne dichten wollte, mit kriegerischen Aufzügen, Gefechten, kleinen Episoden, ist weder an dem Hauptcharakter noch den Nebenfiguren eine tiefe Begründung ihres Thuns aus dramatisch darstellbaren Motiven sichtbar. In kurzen Wellen kräuselt sich Wunsch und Forderung,

die Handlungen ſelbſt ſind die Hauptſache. Die Vaterlandsliebe muß warme Theilnahme an der Handlung aufregen, was ſie allerdings in Shakeſpeare's Zeit und Volk reichlich gethan hat. Für uns iſt das Drama weniger darſtellbar, als die Theile Heinrich's VI. — Dagegen enthält, um nur einige Stücke deſſelben Dichters zu nennen, Macbeth bis zur Banketſcene, der ganze Coriolan, Othello, Romeo und Julie, Julius Cäſar, Lear bis zur Hüttenſcene, Richard III. das machtvollſte Dramatiſche, welches je von einem Germanen geſchaffen worden.

Nach der ſtarken Spannung der Hauptperſonen aber ſchätzt in der Regel ſchon die Mitwelt, in jedem Fall die Folgezeit die Bedeutung eines Dramas. Wo dies Leben fehlt, vermag keine Kunſt der Behandlung, kein günſtiger Stoff das Werk lebendig zu erhalten. Wo dies dramatiſche Leben vorhanden iſt, betrachtet auch noch ſpäte Folgezeit ein Dichterwerk mit lebhafter Achtung und überſieht ihm gern große Mängel.

3.

Einheit der Handlung.

Die Handlung des Dramas ist die nach einer Idee angeordnete Begebenheit, deren Inhalt durch die Charaktere vorgeführt wird.

Sie ist aus vielen Einzelheiten zusammengesetzt und besteht aus einer Anzahl dramatischer Momente, welche nach einander in gesetzlicher Gliederung wirksam werden.

Die Handlung des ernsten Dramas muß folgende Eigenschaften haben:

Sie muß eine festgeschlossene Einheit bilden.

Dies berühmte Gesetz hat bei Griechen und Römern, bei Spaniern und Franzosen, bei Shakespeare und den Deutschen sehr verschiedene Anwendung erfahren, welche zum Theil durch die Kunstgelehrten, zum Theil durch die Beschaffenheit der Bühnen veranlaßt wurde. Das Verengen seiner Forderung durch die französischen Classiker und der gegen die drei Einheiten von Ort, Zeit, Begebenheit geführte Kampf der Deutschen haben für uns nur noch ein literarhistorisches Interesse.*)

*) Bekanntlich wird von Aristoteles die Einheit des Ortes gar nicht gefordert, über den ununterbrochenen Zusammenhang der Zeit nur gesagt, daß die Tragödie soviel als möglich versuche, ihre Handlung in einem Sonnenumlauf zusammenzufassen. — Es war bei den Griechen, wie sich

Kein Stoff ist ohne Voraussetzungen, wie vollständig er aus dem Zusammenhange mit andern Ereignissen herausgelöst werde. Diese unentbehrlichen Voraussetzungen müssen dem Hörer in den Eröffnungsscenen so weit dargestellt werden, daß er die Grundlagen des Stückes übersieht, nicht weitläufiger, damit nicht der Raum für die Handlung selbst beengt werde. Also zunächst Zeit, Volk, Ort, Stellung der auftretenden Hauptpersonen zu einander, dabei die unvermeidlichen Fäden, welche von Allem, was außerhalb der Handlung geblieben ist,

---

schließen läßt, gerade die Genossenschaft des Sophokles, welche in der Ausübung ihrer Kunst das festhielt, was wir Einheit des Ortes und der Zeit nennen. Und mit gutem Grunde. Die gedrungene Handlung des Sophokles mit höchst regelmäßigem Aufbau bedarf überhaupt ein sehr kurzes Theilstück der Sage, so daß die zu Grunde liegende Begebenheit häufig in demselben kurzen Zeitraum weniger Stunden geschehen sein könnte, welchen die Darstellung in Anspruch nimmt. Wenn Sophokles vermied, die Scene zu wechseln, wie z. B. Aeschylos in den Eumeniden that, so hatte er noch eine besondere Ursache. Wir wissen, daß er auf Theatermalerei hielt, er hatte eine kunstvollere Ausschmückung des Hintergrundes eingeführt, und er bedurfte an seinem Theatertage für die vier Stücke zuverlässig vier große Decorationen, welche bei den riesenhaften Verhältnissen der Scene an der Akropolis ohnedies eine bedeutende Ausgabe veranlaßten. Ein Wechseln des ganzen Hintergrundes während der Aufführung war nicht statthaft, und das bloße Umstellen der Periakte — wenn diese überhaupt schon zur Zeit des Sophokles eingerichtet waren — blieb für das Herz eines antiken Regisseurs ebenso unvollkommene Einrichtung, wie bei uns ein Wechsel der Seitencoulissen ohne Veränderung des Hintergrundes wäre. — Weniger bekannt dürfte sein, daß gerade Shakespeare, der mit Ort und Zeit so frei umgeht, weil die feste Architektur seiner Bühne ihm ersparte oder leicht machte, den Wechsel scenisch anzudeuten, doch seine Stücke auf einem Theater darstellte, welches der schmucklose Nachkomme des attischen Proscenium war. Dies Proscenium hatte sich allmählich durch kleine Aenderungen in das römische Theater, den Mysterienbau des Mittelalters und das Gerüst des Hans Sachs umgeformt. Dagegen hat dieselbe classische Periode des französischen Theaters, welche so steif und ängstlich die griechischen Ueberlieferungen wieder zu beleben versuchte, uns den tiefen Guckkastenbau unserer Bühne, der aus den Bedürfnissen des Ballets und der Oper entstanden war, hinterlassen.

ſich in dieſe ſelbſt hineinziehen. Wenn z. B. in Kabale und Liebe ein beſtehendes Liebesverhältniß zu Grunde liegt, ſo muß dem Hörer ſogleich ein ſcharf beleuchtender Einblick in dieſe Beziehung der beiden Hauptperſonen und in das Familienleben gewährt werden, aus welchem ſich das Trauerſpiel entwickeln ſoll. Vollends bei geſchichtlichem Stoff, der aus dem ungeheuren und unendlichen Zuſammenhange der Weltereigniſſe herausgehoben wird, iſt die Darlegung ſeiner Vorausſetzungen keine leichte Sache und der Dichter hat ſehr darauf zu achten, daß er dieſelben ſo viel als möglich vereinfache.

Von dieſer unentbehrlichen Einleitung muß ſich aber der Anfang der bewegten Handlung kräftig abheben, wie eine beginnende Melodie von einleitenden Accorden. Dies erſte Moment der Bewegung — das aufregende Moment — iſt von großer Wichtigkeit für die Wirkung des Dramas; es wird weiter unten davon die Rede ſein.

Ebenſo muß das Ende der Handlung als allgemein verſtändliches Ergebniß des Geſammtverlaufs erſcheinen, gerade hier muß die innere Nothwendigkeit lebhaft empfunden werden; der Ausgang aber muß die vollſtändige Beendigung des Kampfes und der aufgeregten Conflikte darſtellen.

Innerhalb dieſer Grenzen ſoll ſich die Handlung in einheitlichem Zuſammenhange fortbewegen. Dieſer innere Zuſammenhang wird im Drama dadurch hervorgebracht, daß jedes Folgende aus dem Vorhergehenden abgeleitet wird als Wirkung einer dargeſtellten Urſache. Mag das Veranlaſſende nun der folgerechte Zwang der Begebenheiten ſein, und das neu Eintretende als wahrſcheinliches und allgemein verſtändliches Ergebniß früherer Handlungen begriffen werden; oder mag das Bewirkende eine allgemein verſtändliche Eigenthümlichkeit des bereits dargelegten Charakters ſein. Auch wenn unvermeidlich iſt, daß im Verlauf neue Ereigniſſe hinzutreten, ſogar ſolche, welche dem Hörer unerwartet und überraſchend kommen, müſſen dieſe unmerklich, aber vollſtändig durch Vor-

hergegangenes erklärt ſein. Dies Begründen der Ereigniſſe im Drama heißt Motiviren. Durch die Motive werden die Einzelheiten der Handlung zu einem künſtleriſch wohlgefügten Ganzen verbunden. Das Zuſammenfeſſeln der Ereigniſſe durch das freie Schaffen einer urſächlichen Verbindung iſt die unterſcheidende Eigenthümlichkeit dieſer Kunſtgattung, durch dies Zuſammenfeſſeln wird das dramatiſche Idealiſiren des Stoffes bewirkt.

Als Beiſpiel diene die Umwandlung einer Erzählung in eine dramatiſche Handlung. Die Erzählung berichtet Folgendes: Zu Verona lebten zwei edle Familien in alter Feindſchaft und Fehde. Da will der Zufall, daß einſt der Sohn des einen Geſchlechts mit ſeinen Begleitern den übermüthigen Streich ausführt, verkleidet in ein Maskenfeſt einzudringen, das der Häuptling des anderen Geſchlechtes veranſtaltet. Auf dieſem Maskenfeſt ſieht der Eindringling die Tochter ſeines Feindes, in beiden entſteht eine rückſichtsloſe Leidenſchaft, ſie beſchließen heimliche Vermählung und werden von dem Beichtvater des Mädchens getraut. Da will wieder der Zufall, daß der Neuvermählte mit einem Vetter ſeiner Braut in Streit geräth und, weil er dieſen im Zweikampf getötet hat, von dem Fürſten des Landes bei Todesſtrafe verbannt wird. Unterdeß hat ein vornehmer Freier bei den Eltern der Neuvermählten um ſie angehalten, der Vater achtet nicht das verzweifelte Flehen der Tochter und ſetzt den Tag der Vermählung feſt. Die junge Frau erhält in dieſer ſchrecklichen Lage von ihrem Beichtvater einen Schlaftrunk, der ihr den Schein des Todes geben ſoll, der Beichtvater unternimmt, ſie heimlich aus dem Sarge zu löſen und ihren entfernten Gatten von dem Sachverhältniß zu unterrichten. Aber wieder bewirkt ein unglücklicher Zufall, daß der Gatte in der Fremde, bevor ihn der Bote des Paters trifft, die Nachricht erhält, daß ſeine Geliebte geſtorben ſei. Er eilt heimlich in die Vaterſtadt zurück und bringt bei Nacht in ihr Grabgewölbe; unglücklicher Weiſe trifft

er dort mit dem von den Eltern bestimmten Bräutigam zusammen, er tötet ihn und trinkt an dem Sarge der Geliebten Gift. Die Geliebte erwacht, sieht den sterbenden Gemahl und ersticht sich mit seinem Dolche.*)

Diese Erzählung ist einfacher Bericht über ein auffallendes Ereigniß. Daß Alles so gekommen, wird gesagt; wie und warum es so gekommen, kümmert nicht. Die Reihenfolge der berichteten Ereignisse hat sehr lose Verbindung, Zufall, Laune des Schicksals, ein unberechenbares Zusammentreffen unglücklicher Momente veranlaßt Verlauf und Katastrophe. Ja, gerade das auffällige Spiel des Zufalls ist das Reizvolle. Ein solcher Stoff scheint vorzüglich ungünstig für das Drama. Und doch hat ein großer Dichter eines seiner schönsten Dramen daraus geschaffen.

Die Thatsachen sind sämmtlich unverändert geblieben, nur ihre Verbindung ist eine andere geworden. Denn die Aufgabe des Dichters war nicht, uns die Thatsachen auf der Bühne vorzuführen, sondern dieselben aus dem Empfinden, Begehren, Handeln seiner Personen herzuleiten, zu erklären, glaublich und vernunftgemäß zu entwickeln. Er hatte im Anfang die Voraussetzungen der Handlung darzulegen: die Händel in einer italienischen Stadt zur Zeit, wo Schwerter getragen wurden und die Raufluſt schnell mit der Hand an die Waffen griff, die Führer beider Parteien, die regierende Macht, welche mit Mühe die Unruhigen im Zaum hält. Dann den Entschluß des Capulet ein Gastmahl zu geben. Darauf mußte die Darstellung des lustigen Einfalls kommen, welcher Romeo und seine Begleiter in das Haus des Capulet bringt. Dies erregende Moment, der Anfang der Handlung durfte aber nicht als ein Zufall auftreten, es mußte aus den Charakteren erklärt werden. Daher war nöthig vorher die Genossenschaft des Romeo einzuführen, übermüthig, frisch, in ungebändigter

*) Die Einzelnheiten der alten Novelle und was Shakespeare daran änderte, können hier übergangen werden.

Jugendkraft mit dem Leben ſpielend. Dieſem Bedürfniß der Begründung verdankt Mercutio ſein Daſein. Im Gegenſatz zu den tollen Genoſſen wurde der ſchwermüthige Held Romeo geformt, deſſen Weſen ſchon vor ſeinem Eintritt in die bewegte Handlung die liebeſuchende Leidenſchaftlichkeit auszudrücken hat. Daher die Träumerei um Roſalinde. Darauf galt es die entſtehende Zuneigung der Liebenden glaublich zu machen. Dafür die Masken- und Balkonſcene. Aller Zauber der Poeſie iſt hier höchſt zweckvoll verwendet, um als begreiflich und ſelbſtverſtändlich zu zeigen, daß die ſüße Leidenſchaft beiden Liebenden fortan das Leben beſtimmt.

Die Nebenfigur, welche von da in das Stück eintrat, ſollte durch ihren Charakter die Verwickelung und den traurigen Ausgang motiviren helfen. Für die Erzählung war die Thatſache genügend, daß ein Prieſter traute und die unglückliche Intrigue leitete, es haben ſich immer ſolche Helfer gefunden. Sobald er aber ſelbſt auftrat und in die Handlung hineinſprach, mußte er eine Perſönlichkeit erhalten, welche alles Folgende erklärte, er mußte gutherzig und theilnehmend ſein und durch ſein Herz ſo großes Vertrauen verdienen, er mußte unpraktiſch und zu ſtillen Ränken geneigt ſein, wie nicht ſelten die beſſeren Prieſter der italieniſchen Kirche ſind, um ſpäter für ſein Beichtkind das verwegene Spiel mit dem Tode zu wagen. So entſtand Lorenzo.

Nach der Vermählung fiel in die Erzählung der unglückliche Zufall mit Tybalt. Hier hatte der dramatiſche Dichter beſondere Veranlaſſung, dem plötzlich Eintretenden das Zufällige zu nehmen. Ihm konnte nicht genügen, den Tybalt als hitzköpfigen Raufer einzuführen, er mußte, ohne daß der Zuſchauer die Abſicht merkte, ſchon im Vorhergehenden den beſonderen Haß gegen Romeo und ſeine Genoſſen begründen. Daher die kleine Zwiſchenſcene beim Maskenfeſt, in welcher Tybalt's Zorn über das Eindringen des Romeo aufbrennt. Und in der Scene ſelbſt hatte der Dichter die ſtärkſten Motive

aufzuſpannen, um Romeo zum Zweikampf zu zwingen. Deshalb mußte vorher Mercutio fallen. Auch deshalb, um das Gewicht dieſer tragiſchen Scene zu ſteigern und den Zorn des Fürſten zu erklären.

Romeo ſofort in die Verbannung zu ſenden, wie die Erzählung thut, war dem Drama unmöglich. Ihm war zwingende Nothwendigkeit, der aufgeregten Leidenſchaft ihre höchſte Steigerung zu geben, dem Zuſchauer die Untrennbarkeit der beiden Liebenden zu beweiſen. Wie das dem Dichter gelungen, weiß jeder. Die Scene der Brautnacht iſt der höchſte Punkt der Handlung und auch durch die poetiſche Ausführung, die uns hier nicht kümmert, in höchſter Schönheit herausgehoben. Aber auch aus anderen Gründen war dieſe Scene nothwendig. Der Charakter Julia's macht eine Steigerung in das Edle nöthig; daß das liebevolle Mädchen auch großartiger Bewegungen, der kräftigſten Leidenſchaft fähig iſt, das muß gelehrt werden, damit man ihren ſpäteren verzweifelten Entſchluß ihrem Weſen angemeſſen finde. Der wundervolle Kampf in ihr um Tybalt's Tod und Romeo's Verbannung muß der Brautnacht vorausgehen, um der bräutlichen Sehnſucht die ſchön pathetiſche Zugabe zu ertheilen, welche die Theilnahme an der immerhin delikaten Scene ſteigert. Aber auch die Möglichkeit dieſer Scene mußte erklärt werden, die kleinen Hilfsmotive derſelben, Pater Lorenzo und die Amme als Vermittler, ſind wieder bedeutſam. Der Charakter der Amme, eine der unübertrefflichen Erfindungen Shakeſpeare's, iſt ebenfalls nicht zufällig ſo gebildet, gerade wie ſie iſt, paßt ſie als Helferin und macht ſie die innere Trennung Julia's von ihr und die Kataſtrophe erklärlich.

Unmittelbar nach der Brautnacht kommt an Julia der Befehl, ſich dem Paris zu vermählen. Daß die ſchöne Tochter des reichen Capulet einen vornehmen Freier findet, und daß der Vater — deſſen rauhe Hitze ſchon vorher genügend motivirt iſt — dabei harten Zwang ausübt, würde auch ohne weitere

Vorbereitung als wahrſcheinlich und ſelbſtverſtändlich vom Hörer zugegeben werden. Aber dem Dramatiker lag ſehr daran, dies wichtige Ereigniß ſchon vorher zu begründen. Schon vor der Brautnacht läßt er den Paris das Verſprechen des Vaters erhalten, auch dieſen dunkeln Schatten wollte er noch über die große Liebesſcene werfen, und er wollte das einbrechende Verhängniß recht deutlich und gemeinverſtändlich erklären.

Jetzt iſt das Schickſal der Liebenden in die ſchwachen Hände des Pater Lorenzo gegeben. Bis dahin hat das Drama ſorgfältig jedes Eindringen eines Zufalls ausgeſchloſſen, bis auf die kleinſte Nebenſache iſt alles aus den Charakteren und Situationen erklärt. Jetzt laſtet bereits ein ungeheures Geſchick auf zwei Unglücklichen: vergoſſenes Blut, tötliche Familienfeindſchaft, die heimliche Ehe, die Verbannung, die neue Brautwerbung; das alles drängt in der Empfindung den Hörer mit einem gewiſſen Zwange abwärts. Das Einführen kleiner erklärender Motive iſt nicht mehr wirkſam und nicht mehr nöthig. So darf jetzt die Liſt des kopfloſen und unpraktiſchen Paters durch einen Zufall ſcheitern. Denn die Empfindung, daß es verzweifelt und höchſt vermeſſen war, eine Lebende den unberechenbaren Zufällen eines Schlaftrunks und Begrabens auszuſetzen, iſt im Hörer ſo lebendig geworden, daß derſelbe jetzt bereits einen unglücklichen Fall als das Wahrſcheinliche betrachtet.

So wird die Kataſtrophe eingeleitet und begründet. Aber damit dem Hörer die Hoffnung auf einen glücklichen Ausgang völlig ſchwinde, und damit die innere Nothwendigkeit des Untergangs noch im letzten Augenblick die Bedeutung der unvermeidlichen Zufälle in der Totengruft überwachſe, muß Romeo noch vor der Gruft den Paris erſchlagen.

Der Tod dieſes fremden Mannes iſt das letzte Motiv für den traurigen Ausgang der Liebenden. Selbſt wenn Julia jetzt im günſtigen Augenblick erwachte, der Pfad der Liebenden

iſt ſo mit Blut überfloſſen, daß ihnen ein Glück und Leben ſehr unwahrſcheinlich geworden iſt.

Es war hier nur die Aufgabe, an wenigen Hauptſachen den Gegenſatz zwiſchen innerer dramatiſcher Verbindung und epiſchem Bericht zu zeigen. Das Stück enthält noch eine Fülle anderer Motive und iſt bis ins Kleinſte hinab zweckvoll gefügt und durch feſte Klammern verbunden.

Die innere Einheit einer dramatiſchen Handlung wird aber *nicht* dadurch hervorgebracht, daß irgend eine Reihenfolge von Begebenheiten als Thaten und Leiden deſſelben Helden erſcheint. Nie iſt gegen ein großes Grundgeſetz des dramatiſchen Schaffens öfter gefehlt worden als gegen dieſes, auch von großen Dichtern. Und immer hat dieſe Mißachtung die Wirkungen auch genialer Kraft beeinträchtigt. Schon die Bühne der Athener litt darunter und ſchon Ariſtoteles ſuchte dieſem Unrecht entgegen zu treten, indem er in ſeiner feſten Weiſe ausſprach: „die Handlung iſt das Erſte und Wichtigſte, die Charaktere erſt das Zweite" — und: „die Handlung wird nicht dadurch einig, daß ſie um Einen geht." — Vollends wir Neueren, welche am häufigſten durch das Reizvolle geſchichtlicher Stoffe angezogen werden, haben dringende Veranlaſſung, an dem Satze feſtzuhalten, daß die Perſonalunion allein nicht genüge, die Begebenheiten in eine Einheit zu ſchließen.

Noch immer geſchieht es, daß ein Dichter unternimmt, das Leben eines heldenhaften Fürſten vorzuführen, wie dieſer ſich mit ſeinen Vaſallen entzweit, mit ſeinen Nachbarn und der Kirche herumſchlägt und verſöhnt, zuletzt in einem ſolchen Kampfe untergeht; der Dichter vertheilt die Hauptmomente des hiſtoriſchen Lebens in die fünf Akte und drei Stunden eines Bühnendramas, ſetzt in Reden und Gegenreden politiſche Intereſſen und Parteiſtandpunkte auseinander, flicht wohl oder übel eine Liebesepiſode ein, und meint das geſchichtliche Bild in ein poetiſches verwandelt zu haben. Er iſt zuverläſſig nur ein mattherziger Verderber der Geſchichte, kein Prieſter

ſeiner ſtolzen Göttin. Was er geſchaffen, iſt nicht Geſchichte, nicht Drama. Denn er hat allerdings einigen Forderungen ſeiner Kunſt nachgegeben, er hat wichtige Ereigniſſe weggelaſſen, die ihm nicht paßten, hat den Charakter des Helden ſich einfach und kunſtgemäß zugerichtet, iſt mit kleiner und großer Zuthat nicht ſparſam geweſen, hat auch dem verwickelten Zuſammenhang der hiſtoriſchen Begebenheiten hier und da einen erfundenen untergeſchoben. Aber er hat durch alles dies eine Geſammtwirkung erreicht, welche in gutem Falle ein ſchwacher Abglanz jener erhabenen Wirkung iſt, die das Leben des Helden bei guter Darſtellung durch den Hiſtoriker hervorgebracht hätte. Und ſein Irrthum war, daß er die hiſtoriſche Idee an die Stelle der dramatiſchen geſetzt hat.

Doch auch der Dichter, welcher würdiger von ſeiner Kunſt denkt, iſt vor geſchichtlichen Stoffen in der Gefahr, eine falſche Einheit zu ſuchen. Der Geſchichtſchreiber hat ihn belehrt, daß die wechſelnden Ereigniſſe des geſchichtlichen Lebens oft durch Charaktereigenthümlichkeiten erklärt werden, welche Erfolge ſichern, ein Verhängniß heraufbeſchwören. Gewaltig und Staunen erregend iſt die Wirkung, welche der innere Zuſammenhang eines geſchichtlichen Lebens hervorbringt. Durch ſolche Gewalt des Wirklichen beſtimmt, ſucht der Dichter den innern Zuſammenhang der Begebenheiten in dem charakteriſtiſchen Grundzuge des Heldenlebens zuſammenzufaſſen. Der Charakter des Helden wird ihm das letzte Motiv zur Begründung der verſchiedenen Wechſelfälle eines thatenreichen Daſeins. Ein deutſcher Fürſt z. B., der bei großer Kraft und hochſinnigem Weſen durch jähe Heftigkeit in Kämpfe und Niederlagen getrieben wird, der in herzfreſſenden Demüthigungen, in der tiefſten Erniedrigung ſein beſſeres Selbſt wiederfindet, ſich maßvoll erhebt, ſeinen hochfahrenden Stolz bändigt u. ſ. w., ein ſolcher Charakter mag an ſich alle Eigenſchaften eines dramatiſchen Helden haben, das allgemein Verſtändliche, Bedeutſame bringt vielleicht aus dem Zufälligen ſeines irdiſchen

LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Daſeins gewaltig hervor, auch das Geſchick ſeines Lebens zeigt ein das menſchliche Gemüth ergreifendes Verhältniß von Schuld und Strafe, er erſcheint in der That als der hämmernde Schmied ſeines Glücks und Unglücks, Kern und Inhalt ſeines wirklichen Lebens mag einer poetiſchen Idee ſehr ähnlich ſein. Aber gerade vor ſolcher Aehnlichkeit ſoll der Dichter mißtrauiſch anhalten. Er hat ſich zunächſt zu fragen, ob er denn Gewaltigeres und Wirkſameres durch ſeine Kunſt geben könne, als die Geſchichte ſelbſt bietet. Ja, ob er überhaupt in der Lage ſei, durch die Mittel ſeiner Kunſt auch nur einen Theil der Wirkungen herauszubilden, welche er in dem hiſtoriſchen Stoffe vorausfühlend bewundert. Allerdings, er vermag den Charakter ſeines Helden zu vertiefen. Was in der Seele Heinrich's IV. arbeitete, als er nach Canoſſa zog und im Büßerhemd an der Schloßmauer ſtand, iſt Geheimniß des Dichters, der Hiſtoriker weiß darüber wenig zu erzählen. Und auf ſolche Momente eines wirklichen Lebens hat der Dichter ein unveräußerliches Recht. Aber Weſen und Wandlungen des hiſtoriſchen Helden vollziehen ſich nicht vorzugsweiſe in Momenten der perſönlichen Vereinſamung, und was den Dichter gelockt hat, war gerade ein heldenhaftes Weſen, deſſen ureigenes Gefüge an verſchiedenen Ereigniſſen ſich darſtellte. Nun ſind dieſe Ereigniſſe, welche der Hiſtoriker berichtet, ſehr zahlreich. Der Dichter wird ſich auf wenige der wichtigſten beſchränken müſſen. Er wird dieſe wenigen umformen müſſen, um die Bedeutung hineinzulegen, die in Wirklichkeit der Zug des ganzen Lebens hat. Mit Erſtaunen wird er ſehen, wie ſchwer das iſt, und wie ſein Held ſelbſt dadurch kleiner und ſchwächer wird, daß ſeine hiſtoriſche Idee ſich an ſo Wenigem vollendet. Aber auch in der Darſtellung dieſer ausgewählten Ereigniſſe iſt der Dichter wieder unendlich ärmer als der Geſchichtſchreiber. Für jedes ſeiner Momente braucht er eine erklärende Einleitung, er muß die Hannos und Ottos, die Rudolfe und Heinriche dem Zuhörer vorſtellen, er muß ihre Angelegenheiten bis

zu gewissem Grade anziehend machen, er wird zwei-, dreimal im Stück anspannen und abwickeln, die Personen drängen und decken einander auf dem engen Raum, die aufschießende Theilnahme der Hörer wird immer wieder geknickt. Er wird mit Erstaunen die Erfahrung machen, daß Spannung des Hörers überhaupt nicht durch die Charaktere hervorgebracht wird, wie interessant diese sein mögen, sondern nur durch das Gefüge der Handlung. Und er wird im besten Fall nichts weiter erreichen, als eine und die andere groß ausgeführte Scene mit echtem dramatischen Leben, welche einzeln steht in einer Oede von skizzenhaften kurzen Andeutungen, von verstümmelter Historie, schwungloser Erfindung. Das ist das gewöhnliche Aussehen moderner historischer Dramen.

Und wahrscheinlich ist der Dichter bei solcher Arbeit über zahlreiche schöne Stoffe, die in dem geschichtlichen Material lagen, hinweggefahren, ohne sie zu sehen. Ein ganzes politisches Menschenleben zu idealisiren, ist eine riesige Arbeit. Auch cyklische Dramen, Trilogie, Tetralogie mögen in den meisten Fällen dafür schwerlich genügen. Ein einziges historisches Moment vermag dem Dichter überreichen Stoff zu geben. Denn wie der Glaube da beginnt, wo das Wissen endet, so fängt die Poesie da an, wo die Geschichte aufhört. Was die Geschichte zu melden weiß, darf dem Dichter nichts sein als der Rahmen, in welchen er seine glänzenden Farben, die geheimsten Offenbarungen der Menschennatur hineinmalt; wie soll ihm dafür Raum und innere Freiheit bleiben, wenn er sich mit Darlegung einer Folge von geschichtlichen Ereignissen zerarbeitet? Schiller hat in seinen beiden größten historischen Stücken nur die geschichtliche Katastrophe, die letzten Scenen eines wirklichen Menschenlebens verwerthet, und er hat für einen so kleinen historischen Ausschnitt im Wallenstein drei Dramen gebraucht. Möge man dies Beispiel beherzigen. Es ist wahr, Götz von Berlichingen wird immer für ein sehr liebenswerthes Gedicht gehalten werden, weil die Reiteranekdoten, welche mit knappen kurzen

Strichen vortrefflich dargestellt sind, den Leser fesseln, aber ein auf der Bühne wirksames Drama ist das Stück nicht, ebensowenig Egmont, obgleich die üble Handlung desselben und die mangelhafte Charakterzeichnung des Helden durch die größere Ausführung eines bewegten Frauencharakters einigermaßen gut gemacht sind.

Den Deutschen ist die kunstlose Behandlung historischer Stoffe durch die epischen Ueberlieferungen unserer alten Bühne, vor Allem durch Shakespeare nahe gelegt worden. Seine historischen Dramen aus der englischen Geschichte, deren Bau wir, Richard III. ausgenommen, nicht nachahmen sollen, hatten doch eine weit andere Berechtigung. Damals gab es noch keine Geschichtschreibung, wie wir dieselbe fassen, und als der Dichter die einfachen Berichte seiner historischen Quellen zu künstlerischer Gestaltung benutzte, da arbeitete er noch aus dem Vollen und schloß seinem Volke in einer Anzahl von meisterhaften Charakterbildern die nächste Vergangenheit auf. Er selbst aber hat für seine Bühne den großen Fortschritt zu einer geschlossenen Handlung durchgemacht, und gerade ihm verdanken wir, seit er an die italienischen Novellenstoffe kam, das Verständniß, wie unersetzlich die edlen Wirkungen sind, welche eine einheitlich geordnete Handlung hervorbringt. Seine Römerdramen sind, wenn man einige Gewohnheiten seiner Bühne und etwa den dritten Akt von Antonius und Kleopatra abrechnet, Muster eines festen Baues. Wir thun nicht gut, nachzuahmen, was er überwunden hat.

Unleugbar ist im modernen Drama die Einwirkung des Charakters auf das Gefüge der Handlung stärker, als auf der Bühne des Alterthums. Wie dem Germanen der erste Anreiz zum Schaffen häufig durch Charakterzüge eines historischen Helden kommt, wie die Zeichnung der Charaktere und ihre Darstellung durch unsere Schauspieler mehr Einzelzuthaten und feinere Ausführung erhalten hat, als bei der griechischen Maskentragödie möglich war, so wird auch der Charakter der

Helden ſtärkere Einwirkung auf den Bau der Handlung ausüben. Aber nur dadurch, daß wir mit größerer Freiheit die innerlich zuſammenhängende einheitliche Handlung durch Charaktereigenthümlichkeiten der Helden erklären dürfen. Fremd war ſolche Motivirung auch den Hellenen nicht. Schon in einem der älteren Stücke des Aeſchylos, in den Hiketiden, iſt der ſchwankende Charakter des Königs von Argos ſo ſtark hervorgehoben, daß man deutlich erkennt, wie der Dichter in dem verlorenen folgenden Stück die Auslieferung der ſchutzflehenden Danaiden darauf gegründet hat. Und Sophokles iſt gerade darin Meiſter, einen Grundzug ſeiner Charaktere als bewegendes Motiv vorzuſtellen, ſo bei Antigone, Aias, Odyſſeus. Ja Euripides iſt ſogar darin den Germanen noch ähnlicher als Sophokles, daß er auch Beſonderheiten der Charaktere mit Behagen hervorhebt. Im Ganzen aber war der epiſche Zwang der Fabel weit mächtiger als bei uns, die Perſonen wurden in der Regel nach dem Bedürfniß eines allbekannten, bereits fertigen Gewebes der Begebenheiten geformt, ſo Agamemnon, Klytämneſtra, Oreſtes. Das war dem Griechen ein Vortheil, uns würde es als Beſchränkung erſcheinen. Bei uns wird der Dichter nicht ſelten in die Lage kommen, daß ſein Held ſich eine Handlung ſucht, als ein lichtſtrahlender Mittelpunkt, der Allem, was an ihn herangezogen wird, Beleuchtung giebt. Wir werden Tieferes und Geheimeres aus ſeinem Weſen erklären können. Aber wie ſehr wir die Handlung nach ſeinen Bedürfniſſen zurichten, ſie wird immer nur aus Einzelnheiten zuſammengefügt ſein dürfen, welche einer und derſelben Begebenheit angehören, die vom Anfang bis zum Ende des Stückes reicht.

Unter den Griechen iſt für uns Sophokles ein Meiſter in Handhabung dieſer dramatiſchen Einheit, ganz gewiſſenlos dagegen Euripides. Wie Shakeſpeare in ſeinen ernſten Stücken ſich und uns allmählich, gegenüber der Bühne des ſechzehnten Jahrhunderts, dies Geſetz aufſchloß, iſt geſagt.

Von den Deutſchen hält Leſſing die Einheit ſehr feſt, auch Goethe in der kurzen Handlung des Clavigo und in den ſpätern Dramen, bei welchen er an die Bühne gedacht hat, in Taſſo und Iphigenie. Schiller hat von Kabale und Liebe an dies Geſetz treu beobachtet; iſt es ein Zufall, daß er es in ſeinen letzten Dramen, im Tell und im Demetrius, ſoweit man über dieſen aus den erhaltenen Notizen urtheilen darf, vernachläſſigt? Wo er einmal an die Grenze des Erlaubten kam, geſchah es nur wegen ſeiner Freude an Epiſoden und an Doppelhelden, wie in Carlos, Maria Stuart, Wallenſtein.

Von den Stoffen machen die aus der epiſchen Sage genommenen nicht ſchwer, die Einheit der Handlung feſt zu halten, aber ihre Handlung verträgt ungern dramatiſche Ausarbeitung der Charaktere. Die Novellenſtoffe bewahren gut die Einheit der Handlung, aber die Charaktere werden leicht durch die verflochtene Handlung zu unfrei umhergeworfen oder durch Situationsſchilderungen in der Bewegung gehemmt. Die hiſtoriſchen Stoffe bieten für Charakterzeichnung die ſchönſten und größten Aufgaben, aber es iſt ſehr ſchwer, aus ihnen eine gute Handlung zuſammenzufügen.

Leicht ſteigert ſich dem Dichter das Intereſſe an den Charakteren der Gegenſpieler ſo hoch, daß auch dieſen reichliche Einzelſchilderung, eine theilnahmvolle Darlegung ihrer Strebungen und ihrer Kampfſtimmung und ein beſonderes Schickſal gegönnt wird. Dadurch zunächſt entſteht für das Drama eine Doppelhandlung. Oder die Handlung des Stückes mag ſo beſchaffen ſein, daß zu ihrer Beleuchtung und Ergänzung eine Nebenhandlung wünſchenswerth wird, welche durch Darſtellung gleichlaufender oder gegenſätzlicher Verhältniſſe die Hauptperſonen und ihr Thun und Leiden ſtärker abhebt. Verſchiedene Einſeitigkeiten des Stoffes können derartige Ergänzung wünſchenswerth machen. Ein Drama ſoll nicht den ganzen großen Kreis rührender und erſchütternder Stimmungen durchlaufen, und es ſoll von ſeiner ernſten Grundfarbe aus

nicht in alle möglichen andern Farbentöne ſpielen; aber eine Abwechſelung in den Stimmungen und beſcheidene Farbengegenſätze ſind einem Drama ebenſo nöthig, wie einem figurenreichen Gemälde neben den Hauptlinien und Gruppen ein abſtechender Schwung in den Nebenlinien, gegenüber der Hauptfarbe Verwendung der abhängigen Ergänzungsfarben. Ein vorzugsweiſe finſterer Stoff macht die Einfügung heller Nebengeſtalten nöthig. Zu den trotzigen Charakteren der Iphigeneia und des Kreon ſind die milderen Gegenbilder Ismene und Hämon erfunden, durch das Eintreten der Tekmeſſa erhält die Verzweiflung des Aias eine rührende Nebenfarbe, deren zauberiſchen Reiz wir noch heut empfinden. Der düſtere pathetiſche Othello heiſcht ein Gegenſpiel, in welchem etwas von der unumſchränkten Freiheit des Humors ſichtbar wird. Die finſtere Geſtalt Wallenſteins und ſeiner Intriganten fordert gebieteriſch die Einfügung des glänzenden Max.

Wenn aus dieſem Grunde ſchon die Griechen ihre Dramen in einfache und in ſolche mit Doppelhandlung theilten, ſo haben die modernen Stücke die Erweiterung des Gegen- oder Nebenſpiels zu einer Nebenhandlung noch weniger vermieden. Die Einflechtung derſelben in die Haupthandlung geſchah allerdings zuweilen auf Koſten der Geſammtwirkung. Die Germanen namentlich, welche immer geneigt ſein werden, während der Arbeit auch die Bedeutung der Nebenperſonen mit herzlicher Wärme zu faſſen, mögen ſich vor einer zu weiten Ausdehnung der Nebenhandlung hüten. Schon Shakeſpeare hat ſich einigemal dadurch die Wirkung des Dramas beeinträchtigt, am auffälligſten im Lear, in welchem die ganze Parallelhandlung des Hauſes Gloſter, nur loſe mit der Haupthandlung verbunden und ohne beſondere Liebe behandelt, den Fortſchritt aufhält, das Ganze ohne Noth herber macht. Daß dem Dichter in den beiden Dramen Heinrich IV. die Epiſoden zu einer Nebenhandlung heraufwuchſen, deren unſterblicher Humor die ernſten Wirkungen des Stückes überglänzt, macht

dieſe Dramen allerdings zu Lieblingen des Leſers. Daß aber die Geſammtwirkung auf der Bühne trotz dieſes Zaubers nicht die entſprechende Gewalt hat, ſoll jeder Bewunderer Falſtaff's zugeben. Nur nebenbei ſei bemerkt, daß in den Komödien Shakeſpeare's die Doppelhandlung zum Weſen gehört, er ſuchte ſeinen Clowns das Epiſodiſche zu nehmen, indem er ſie mit einer ernſtern Handlung verflocht. Die gute Laune, welche aus ihren Scenen ſtrahlt, muß zuweilen Härten des Stoffes verdecken; ſo muß z. B. die Bürgerwache über das peinliche Geſchick der Hero weghelfen. Unter den deutſchen Dichtern war Schiller am meiſten in Gefahr, durch Doppelhandlungen ſich zu ſtören; das zu mächtige Heraufwachſen der Nebenhandlung beruht im Carlos und in der Maria Stuart darauf, daß ſeine Wärme für den Gegenſpieler zu groß wird, im Wallenſtein hat derſelbe Grund das Stück bis zur Trilogie erweitert. Im Tell laufen ſogar drei Handlungen neben einander.*)

Die Handlung hat die Aufgabe, uns den innern Zuſammenhang einer Begebenheit darzuſtellen, wie er den Bedürfniſſen des Verſtandes und Herzens entſpricht; was in dem rohen Stoffe nicht dazu dient, wird der Dichter wegzuwerfen verpflichtet ſein. Und es iſt wünſchenswerth, daß er ſtreng an dieſem Grundſatze halte, nur das für die Einheit Unentbehr-

*) Es iſt ein ſchlechtes Hilfsmittel unſerer Regiſſeure, die ſchwächſte dieſer Gruppen, die Familie Attinghauſen, dadurch unſchädlich zu machen, daß man ſo viel als möglich in ihren Rollen ſtreicht, und dieſe durch ſchwache Schauſpieler noch mehr herabdrückt. Der Schaden wird dadurch nur auffälliger. Entweder führe man das Stück Schillers ſo auf, daß man die von ihm beabſichtigten Wirkungen möglichſt vollſtändig zur Geltung bringt; in dieſem Fall beſetze man gerade die drei öden Rollen, Freiherr, Rudenz, Bertha, mit guten Kräften. Unſere Schauſpieler können dem Dichter, der ſo viel für ſie gethan hat, auch einmal ihren Dank zeigen. Oder man behandle den Tell, wie er am leichteſten auf unſerer Bühne wirkt, dann ſtreiche man die drei Rollen ganz, was mit ſehr geringen Aenderungen möglich iſt.

liche zu geben. Aber eine Abweichung davon wird er doch nicht vermeiden. Denn ihm werden nicht selten Abschweifungen wünschenswerth, welche die Farbe des Stückes in zweckmäßiger Weise verstärken, den Charakteren tiefern Inhalt verleihen, durch Eintragen einer neuen Farbe oder eines Gegensatzes die Gesammtwirkung steigern. Diese schmückenden Zuthaten des Dichters heißen Episoden. Sie sind sehr verschiedener Art. Ein charakterisirendes Moment kann an einer Stelle, wo die Handlung eine kurze Ruhe erträgt, zu einem kleinen Situationsbilde erweitert werden, einem Helden kann Gelegenheit werden, den bedeutungsvollen Grundzug seines Wesens an einer Nebenperson anziehend darzulegen, eine Nebenrolle des Stückes kann durch reichere Ausführung zu einer anziehenden Figur erweitert werden. Bei bescheidener Verwendung, welche nicht Wichtigerem die Zeit wegnimmt, mögen sie ein Schmuck des Dramas werden. Und als Schmuckstücke hat sie der Dichter zu behandeln, durch feine Ausführung, saubere Arbeit dafür zu entschädigen, wenn sie doch einmal den Fortschritt verzögern. Die Episoden haben nach den Theilen des Dramas, in welchen sie erscheinen, verschiedene Aufgaben. Während sie im Anfange in die Rollen der Hauptpersonen eintreten, diese in ihrer Eigenart zu zeichnen, werden sie in dem letzten Theil als Erweiterungen derjenigen neuen Rollen geduldet, welche dem Forttreiben der Handlung eine kleine Hilfe gewähren, an jeder Stelle aber sollen sie als vortheilhafte Zuthat empfunden werden.

Die Griechen faßten das Wort in etwas weiterer Bedeutung.*) Was in den Dramen des Sophokles den Zeit-

*) Schon bei den Griechen hat das Wort Epeisodion eine kleine Geschichte. Es bezeichnete in der früheſten Zeit des Dramas die Ueberführung aus einem Chorgesang in den folgenden, also seit Einführung der Schauspieler zuerst die kurzen Reden, Botenscenen, Dialoge u. s. w., welche die Uebergänge und Motive für die neuen Stimmungen des Chors enthielten. Auch nach Erweiterung dieser recitirten Theile blieb dem aus-

genoſſen Epiſode hieß, werden wir nicht mehr ſo nennen. Denn die geniale Kunſt dieſes großen Meiſters beſteht unter Anderm darin, daß er die ſchmückenden Zuthaten ſehr innig ſeiner Handlung verflicht, zumeiſt um die Charaktere der Haupthelden durch Gegenſätze in ein ſcharfes Licht zu ſetzen. So iſt außer der unten erwähnten Scene der Ismene auch die Chryſothemis in der Elektra nach unſerer Empfindung für die Hauptheldin unentbehrlich, und nicht mehr Epiſode, ſondern Theil der Handlung. Auch wo er eine Situation breiter ausmalt, wie im Anfange des Oedipus von Kolonos, entſpricht ſolche Schilderung durchaus den Gewohnheiten unſerer Bühnen. Faſt ebenſo ſteht Shakeſpeare zu ſeinen Epiſoden. Auch in denjenigen ernſten Dramen Shakeſpeare's, welche kunſtvolleren Bau haben, ſind faſt in jedem Akte theils ausgeweitete Scenen,

---

gebildeten Drama das Wort als alte Regiebezeichnung für jeden Theil des Dramas, der zwiſchen zwei Chorgeſängen ſtand, es entſpricht in dieſer Bedeutung etwa unſerem Akte, genauer unſerer ausgeführten Scene. — In der Werkſtatt der griechiſchen Dichter wurde es aber Bezeichnung derjenigen Theile der Handlung, welche der Dichter zur reicheren Gliederung, zur Belebung ſeines alten Mythenſtoffes in freier Erfindung einfügte, z. B. in der Antigone jene Scene zwiſchen Antigone, Ismene und Kreon, in welcher die unſchuldige Ismene ſich für eine Mitſchuldige der Schweſter erklärt. Auch in dieſer Bedeutung mochte das Epeisodion vielleicht den ganzen Raum zwiſchen zwei Chorgeſängen füllen, in der Regel war es kürzer. Seine Stellen waren zumeiſt in der Steigerung, nur zuweilen in der Umkehr der Handlung, unſerem zweiten und vierten Akt. — Da es in dieſer Bedeutung kleine Stücke der Handlung bezeichnete, welche zwar aus den höchſten Lebensbedürfniſſen des Dramas hervorgegangen ſein konnten, aber für den Zuſammenhang der Begebenheiten nicht unentbehrlich waren, und da ſeit Euripides die Dichter immer häufiger auf Effektſcenen ausgingen, welche mit Idee und Handlung in lockerer Verbindung ſtanden, ſo hing ſich an das Wort allmählich die Nebenbedeutung einer unmotivirten und willkürlichen Einſchaltung. In der Poetik iſt das Wort in jeder der drei Bedeutungen gebraucht, z. B. Cap. XII, 5 iſt es der Terminus des Regiſſeurs, Cap. XVII, 8—10 techniſcher Ausdruck des Dichters, Cap. X, 3 (der Ausgabe von G. Hermann) ſchielt es in der Nebenbedeutung.

theils ganze Rollen von episodischer Ausführung; aber es ist soviel Schönes und daneben soviel für die Gesammtwirkung Zweckmäßiges hineingebannt, daß der strengste Regisseur unserer Bühne, der in der Nothwendigkeit ist, an den Dramen zu kürzen, gerade diese Stellen fast niemals hinwegwischen wird. Mercutio mit seiner Fee Wab und die Scherze der Amme, die Unterhandlung Hamlet's mit den Schauspielern und Hofleuten, sowie die Totengräberscene sind Beispiele, wie sie fast in allen Stücken wiederkehren. Fast überreichlich und mit scheinbarer Sorglosigkeit befestigt der große Künstler seine goldenen Zieraten an alle Theile des Stückes; wer aber daran geht, sie abzulösen, der findet sie eisenfest in das Gefüge des Ganzen eingewachsen. Von den Deutschen hat Lessing seine Episoden dem sorgfältigen Bau der Stücke mit einer ehrbaren Regelmäßigkeit eingefügt, nach eigener Methode, die auf seine Nachfolger übergegangen ist. Seine Episoden sind kleine Charakterrollen. Der Maler und die Gräfin Orsina in Emilia Galotti (die letzte das bessere Vorbild der Lady Milford), Riccault in Minna von Barnhelm, ja auch der Derwisch im Nathan wurden Muster für die deutschen Episoden des achtzehnten Jahrhunderts. Goethe hat sie in seinen regelmäßigen Dramen, Clavigo, Tasso, Iphigenie, nicht verwerthet. Bei Schiller dagegen drängen sie sich überreich in jeder Form als Schilderungen, ausgeführte Situationen, als Nebencharaktere in die gefügte Handlung. Häufig sind auch sie durch besondere Schönheit gerechtfertigt, kluge Hilfsmittel für die hohe, langwellige Bewegung. Aber nicht immer. Denn einzelne derselben könnten wir gern missen, den Parricida im Tell, gerade weil bei ihm die verständige Absicht so auffällig wird, den schwarzen Ritter in der Jungfrau, nicht selten die ausgesponnenen Betrachtungen und Schilderungen in seinen Dialogscenen.

4.

Wahrscheinlichkeit der Handlung.

Die Handlung des ernsten Dramas soll wahrscheinlich sein.

Die poetische Wahrheit wird einem der Wirklichkeit entnommenen Stoff dadurch zu Theil, daß derselbe, dem zufälligen Zusammenhange enthoben, einen allgemeinverständlichen Inhalt und Bedeutung erhält. In der dramatischen Poesie wird dies Umwandeln der Wirklichkeit in poetische Wahrheit dadurch hervorgebracht, daß die Hauptsachen durch eine ursächliche Verbindung zu innerer Einheit verbunden und alle Nebenerfindungen als wahrscheinliche und glaubliche Momente der dargestellten Begebenheiten begriffen werden. Aber nicht diese poetische Wahrheit allein ist im Drama nöthig. Der Genießende giebt sich zwar der Erfindung des Dichters willig hin, er läßt sich Voraussetzungen eines Stückes gern gefallen und ist im Ganzen sehr geneigt, dem erfundenen menschlichen Zusammenhang in der Welt des schönen Scheins beizustimmen; aber er vermag doch nicht ganz die Wirklichkeit zu vergessen, er hält an das poetische Gebilde, welches reizvoll vor ihm aufsteigt, das Bild der wirklichen Welt, in der er selbst athmet. Er bringt eine gewisse Kenntniß geschichtlicher Verhältnisse, bestimmte ethische und sittliche Forderungen an das Menschenleben, Ahnungen und sicheres Wissen über den Lauf

der Welt mit vor die Bühne. Es ist ihm bis zu gewissem Grade unmöglich auf diesen Inhalt seines eigenen Lebens zu verzichten, zuweilen empfindet er lebhaft, wenn das poetische Bild damit in Widerspruch tritt. Daß Seeschiffe am Ufer von Böhmen landen, daß Karl der Große mit Kanonen schießt, erscheint unsern Zuschauern als eine Unrichtigkeit.

Daß dem Juden Shylock Gnade versprochen wird, wenn er ein Christ werde, verstößt gegen die sittlichen Empfindungen des Zuschauers, und er ist vielleicht nicht geneigt zuzugeben, daß ein gerechter Richter so geurtheilt habe. Daß Thoas, der so gebildet und würdig um die Priesterin Iphigenie wirbt, in seinem Lande Menschenopfer duldet, erscheint als ein innerer Widerspruch zwischen dem edlen Inhalt der Charaktere und den Voraussetzungen des Stückes und vermag vielleicht, wie klug der Dichter diesen vernunftwidrigen Bestandtheil verdeckt, die Wirkung zu beeinträchtigen. Daß König Oedipus viele Jahre herrscht, ohne sich um den Tod des Laios zu kümmern, erschien vielleicht schon bei der ersten Aufführung des Stückes den Athenern als eine bedenkliche Voraussetzung.

Nun ist wohlbekannt, daß dies Bild der Wirklichkeit, welches der Zuschauer gegen das einzelne Drama hält, nicht in jedem Jahrhundert dasselbe bleibt, sondern durch jeden Fortschritt der menschlichen Bildung verändert wird. Das Verständniß vergangener Zeit, die sittlichen Forderungen, die gesellschaftlichen Verhältnisse sind nichts Feststehendes, jeder Zuhörer aber ist ein Kind seiner Zeit, jedem wird sein Erfassen des Gemeingültigen eingeschränkt durch seine Persönlichkeit und die Zeitbildung.

Und ferner ist klar, daß dies Bild von dem Leben der Wirklichkeit in jedem Menschen anders abgeschattet ist, und daß der Dichter, wie völlig und reich er die Bildung seines Geschlechtes in das eigene Leben aufgenommen habe, doch tausend verschieden gefärbten Auffassungen der Wirklichkeit gegenübersteht. Wohl, er hat den großen Beruf, seiner Zeit

ein Apoſtel der freieſten und höchſten Bildung zu ſein und ohne daß er ſich lehrhaft geberde, ſeine Hörer zu ſich heraufzuziehen. Aber dem dramatiſchen Dichter ſind dafür heimliche Schranken abgeſteckt, er darf nicht über dieſe Schranken hinausgehen, er darf in vielen Fällen nichts von dem Raume leer laſſen, den ſie einſchließen. Wo ſie ſich unſichtbar erheben, das kann in jedem einzelnen Fall nur durch Feingefühl und ſichere Empfindung geahnt werden.

Die Wirkungen der dramatiſchen Kunſt ſind nämlich geſellige. Wie das dramatiſche Kunſtwerk in einer Verbindung mehrer Künſte, durch gemeinſame Thätigkeit zahlreicher Gehilfen dargeſtellt wird, ſo iſt auch die Zuhörerſchaft des Dichters eine Körperſchaft aus vielen wechſelnden Einzelweſen zuſammengeſetzt, und doch als Ganzes ein einheitliches Weſen, welches, wie jede menſchliche Gemeinſchaft, die einzelnen Theilnehmer mächtig beeinflußt, eine gewiſſe Uebereinſtimmung des Empfindens und der Anſchauungen entwickelt, den einen heraufhebt, den andern hinabdrückt, Stimmung und Urtheil durch Gemeinſinn in hohem Grade ausgleicht. Dieſer Gemeinſinn der Zuhörerſchaft äußert ſich fortwährend bei Aufnahme der dramatiſchen Wirkungen, er vermag die Kraft derſelben außerordentlich zu ſteigern, er vermag ſie eben ſo ſehr zu ſchwächen. Schwerlich wird ſich der einzelne Hörer dem Einfluß entziehen, welchen ein theilnahmloſes Haus, eine begeiſterte Menge auf ihn ausüben. Wohl Jeder hat empfunden, wie verſchieden der Eindruck iſt, den daſſelbe Stück bei gleich guter Aufführung auf verſchiedenen Bühnen vor einem anders zuſammengeſetzten Publikum macht. Beſtändig wird auch der Schaffende, vielleicht ohne ſich deſſen bewußt zu ſein, durch die Auffaſſung beſtimmt, welche er von Verſtändniß, Geſchmack, den gemüthlichen Bedürfniſſen ſeiner Zuhörerſchaft hat. Er weiß, daß er ihr nicht zu viel zumuthen, nicht zu wenig bieten darf. Er wird alſo ſeine Handlung ſo einrichten müſſen, daß ſie einem guten mittleren Durchſchnitt ſeiner Hörer nicht gegen die Voraus-

ſetzungen verſtoße, welche dieſe aus dem wirklichen Leben vor die Bühne bringen, das heißt, er wird ihnen den Zuſammenhang der Begebenheiten, Motive und Umriſſe ſeiner Helden wahrſcheinlich machen müſſen. Gelingt ihm das mit dem Grundgewebe des Stücks, der Handlung und den Hauptlinien der Charaktere, ſo mag er den Hörern im Uebrigen die höchſte Bildung und das feinſte Verſtändniß ſeiner Ausführung zutrauen.

Dieſe Rückſicht muß den Dichter zumeiſt da beſtimmen, wo er in Verſuchung kommt, Fremdartiges und Wunderbares vorzuführen. Das Fremdartige reizvoll zu machen, iſt ſehr wohl möglich. Gerade die dramatiſche Kunſt hat die reichſten Mittel, daſſelbe zu erklären, ſeinen auch uns verſtändlichen Inhalt herauszuheben. Aber es iſt dazu ein beſonderer Aufwand von Kraft und Zeit nöthig, und häufig wird die Frage berechtigt ſein, ob die erzielte Wirkung die aufgewandte Zeit und die dadurch hervorgebrachte Einſchränkung der Hauptſachen lohne. Namentlich der neuere Dichter, ohne ein feſt begrenztes Gebiet der Stoffe, mitten in einer Kulturperiode, der überreiches Aufnehmen fremder Bilder eigen iſt, kann verlockt werden, ſeinen Stoff aus den Bildungsverhältniſſen einer dunklen Zeit, eines abgelegenen Volkes zu nehmen. Vielleicht iſt ihm gerade das Fremdartige eines ſolchen Stoffes als beſonders lohnend für ſcharf zeichnende Einzelſchilderung erſchienen. Schon eine genaue Betrachtung der deutſchen Vorzeit oder der alten Welt bietet zahlreiche eigenthümliche, dem Leben der Neuzeit fremde Zuſtände, in denen ſich ein ergreifender und bedeutſamer Inhalt kundgiebt, dem Kulturhiſtoriker von höchſter Wichtigkeit. Für den Dichter wird dergleichen nur ausnahmsweiſe, bei ſehr geſchickter Behandlung, immer nur als ein Hilfsmittel, welches die Farbe verſtärkt, zu verwenden ſein. Denn nicht aus den Beſonderheiten des Menſchenlebens, ſondern aus dem unſterblichen Inhalt deſſelben, aus dem, was uns mit der alten Zeit gemeinſam iſt, erblühen ihm ſeine Erfolge. Noch mehr wird er vermeiden, ſolche fremde

Völkerſchaften aufzuführen, welche außerhalb der großen Kulturbewegung des Menſchengeſchlechtes ſtehen. Schon das Ungewohnte ihrer Sitten und Erſcheinung, ihrer Tracht oder gar ihrer Hautfarbe zerſtreut und erregt Nebenvorſtellungen, welche für ernſte Kunſtwirkungen ungünſtig ſind. Denn in roher Weiſe wird dem Hörer die ideale Welt der Poeſie mit einer Schilderung wirklicher Zuſtände verbunden, welche nur darum ein Intereſſe beanſpruchen dürfen, weil ſie wirklich ſind. Aber auch das innere Leben ſolcher Fremden iſt für dramatiſchen Ausdruck beſonders ungeeignet, denn ohne Ausnahme fehlt ihnen in Wirklichkeit die Fähigkeit, innere Gemüthsvorgänge, wie ſie unſere Kunſt nöthig hat, reichlich darzulegen. Und das Hineintragen einer ſolchen Bildung in ihre Seelen erregt in dem Hörer mit Recht das Gefühl einer Ungehörigkeit. Wer ſeine Handlung unter die alten Aegypter oder die heutigen Fellah, zu Japanern oder ſelbſt Hindus verlegen wollte, der würde durch das fremde Volksweſen vielleicht ein ethnographiſches Intereſſe aufregen, aber dieſer neugierige Antheil an dem Seltſamen würde dem Hörer vor der Bühne die Antheilnahme an dem etwaigen poetiſchen Inhalt nicht ſteigern, ſondern durchkreuzen und beeinträchtigen. Es iſt kein Zufall, daß nur ſolche Völker eine paſſende Grundlage für das Drama werden, welche in der Entwickelung ihres Gemüthslebens ſo weit gekommen ſind, daß ſie ſelbſt ein volksgemäßes Kunſtdrama hervorbringen konnten, Griechen, Römer, die gebildeten Völker der Neuzeit. Neben ihnen etwa noch ſolche, deren Volksthum mit unſerer oder der antiken Bildung enge verwachſen iſt, wie die Hebräer, kaum noch die Türken.

Wie weit das Wunderbare für das Drama verwerthet werden dürfe, darf auch uns Deutſchen nicht zweifelhaft ſein, auf deren Bühne der geiſtvollſte und liebenswürdigſte aller Teufel das Bürgerrecht erhalten hat. Die dramatiſche Poeſie iſt darin ärmer und reicher als ihre Schweſtern, Lyrik und Epos, daß ſie nur Menſchen darzuſtellen vermag, und wenn man

genauer zusieht, nur gebildete Menschen, diese aber tief und völlig, wie keine andere Kunst. Sie muß sogar geschichtliche Verhältnisse sich dadurch zurichten, daß sie ihnen einen Zusammenhang erfindet, der menschlicher Vernunft durchaus begreiflich ist; wie sollte sie Ueberirdisches verkörpern können?

Gesetzt aber, sie unternähme dergleichen, so vermag sie es nur insofern, als das Nichtmenschliche bereits durch die Einbildungskraft des Volkes dichterisch zugerichtet, mit einer dem Menschen entsprechenden Persönlichkeit versehen, durch scharf ausgeprägte Züge bis ins Einzelne hinein verbildlicht ist. So gestaltet lebten in der griechischen Welt die Götter unter ihrem Volke, so schweben noch unter uns die herzlich zugerichteten Bilder vieler Heiligen der christlichen Legende, fast zahllose Schattengestalten aus dem Hausglauben der deutschen Urzeit. Nicht wenige unter diesen Phantasiegebilden haben durch Sage, Dichtkunst, Malerei und durch das Gemüth unseres Volkes, welches sich noch heut gläubig oder mißtrauisch mit ihnen beschäftigt, so reiche Ausbildung erhalten, daß sie auch den Schaffenden wie alte werthe Freunde während seiner Arbeit umgeben. Die Jungfrau Maria, Sanct Peter an der Himmelspforte, mehre Heilige, Erzengel und Engel, nicht zuletzt die ansehnliche Schaar der Teufel leben in unserem Volke traulich gesellt zu weißen Frauen und dem wilden Jäger, zu Elfen, Riesen und Zwergen. Doch wie lockend die Farben schimmern, welche sie in ihrem Dämmerlicht tragen, vor der scharfen Beleuchtung der tragischen Bühne verflüchtigen sie sich doch in wesenlose Schatten. Denn es ist wahr, sie haben durch das Volk einen Antheil an menschlicher Empfindung und an den Bedingungen irdischen Lebens erhalten. Aber dieser Antheil ist nur epischer Art; für die dramatischen Gemüthsvorgänge sind sie nicht gebildet. Das deutsche Volk läßt in einigen der schönsten Sagen die kleinen Geister beklagen, daß sie nicht selig werden können, d. h. daß sie keine menschliche Seele haben. Derselbe Unterschied, den schon im Mittelalter das Volk ahnte, hält sie der

modernen Bühne in noch ganz anderer Weise fern, die inneren Kämpfe fehlen ihnen, die Freiheit fehlt zu prüfen und zu wählen, sie stehen außerhalb Sitte, Gesetz, Recht. Weder völliger Mangel an Wandelbarkeit, weder vollendete Reinheit, noch völlige Schlechtigkeit sind darstellbar, weil sie jede innere Bewegung ausschließen. Auch die Griechen empfanden das. Wenn die Götter auf der Bühne mehr vorstellen sollten, als von der Maschine herab einen Befehl aussprechen, so mußten sie entweder ganz Menschen werden mit allem Schmerz und Zorn, wie Prometheus, oder sie sanken unter den Adel der Menschennatur hinab, ohne daß der Dichter es verhindern konnte, zu starren Verallgemeinerungen in Liebe und Haß, wie Athene im Prolog des Aias.

Während Götter und Geister im ernsten Drama üblen Stand haben, gelingt es ihnen in der Komödie weit besser. Und die jetzt abgelebten Zauberpossen geben nur eine sehr blasse Vorstellung von dem, was unsere Geisterwelt bei launiger und humoristischer Darstellung einem Dichter sein könnte. Wenn die Deutschen erst für eine politische Komödie reif sein werden, dann wird man den Werth des unerschöpflichen Schatzes von Motiven und Gegensätzen benutzen lernen, welcher aus dieser Phantasiewelt für drollige Laune, politische Satire und humoristische Einzelschilderung zu heben ist.

Für das Gesagte ist der Faust und in ihm die Rolle des Mephistopheles der beste Beweis. Hier hat die Kraft des größten deutschen Dichters ein Bühnen-Problem geschaffen, welches eine Lieblingsaufgabe unserer Charakterspieler geworden ist. Jeder von ihnen sucht sich auf seine Weise mit der unlösbaren Aufgabe abzufinden, der eine holt die Maske des alten Holzschnitt-Teufels heraus, ein anderer den cavaliermäßigen Junker Voland, am besten wird die Sache noch dem Darsteller gerathen, der sich begnügt mit Klugheit und Geist die feine Redekunst der Dialoge verständlich zu machen und in den drolligen Scenen Haltung und gute Laune zu zeigen.

Der Dichter freilich hat es dem Schauſpieler, an den er beim Schreiben überhaupt nicht dachte, beſonders ſchwer gemacht, denn die Rolle ſchillert in allen Farben, von der treuherzigen Sprache des Hans Sachs bis zu den feinen Erörterungen eines Spinoziſten, vom Grotesken bis in das Furchtbare. Und ſieht man näher zu, wie die Darſtellung dieſes Geiſtes auf der Bühne doch noch möglich wird, ſo iſt der letzte Grund das Eintreten eines komiſchen Elements. Mephiſto erſcheint in einigen ernſten Situationen, aber er iſt eine im großen Stil behandelte Luſtſpielfigur, und ſoweit er auf der Bühne wirkt, thut er es nach dieſer Richtung.

Damit iſt nicht geſagt, daß das Geheimnißvolle, menſchlicher Vernunft Unergründliche ganz aus dem Gebiet des Dramas verbannt werden ſoll. Träume, Ahnungen, Prophezeiungen, Geſpenſterſchauer, das Eindringen der Geiſterwelt in das Menſchenleben, Alles, wofür in der Seele der Zuhörer noch eine gewiſſe Empfänglichkeit vorausgeſetzt werden darf, mag der Dichter allerdings zu gelegentlicher Verſtärkung ſeiner Wirkungen benutzen. Es verſteht ſich, daß er dabei zunächſt die Empfänglichkeit ſeiner Zeitgenoſſen richtig zu ſchätzen hat, wir ſind nicht mehr geneigt viel darauf zu geben, und nur ſehr ſparſame Verwendung zu Nebenwirkungen wird dem Schaffenden jetzt gebilligt werden. Shakeſpeare durfte dergleichen kleine Hilfsmittel mit größerem Behagen gebrauchen, denn in der Empfindung auch ſeiner gebildeten Zeitgenoſſen war die volksthümliche Ueberlieferung noch ſehr lebendig und der Zuſammenhang mit der Geiſterwelt wurde allgemein weit anders aufgefaßt. Auch die ſeeliſchen Vorgänge eines unter ſchwerer Laſt ringenden Menſchen waren nicht nur im Volke, ſelbſt bei Anſpruchsvollen anders beſchaffen. Bei aufgeregter Furcht, Gewiſſenszweifeln, Reue ſtellte die Einbildungskraft das Bild des Furchtbaren noch als ein äußeres gegenüber, der Mörder ſah den Ermordeten als Geiſt vor ſich aufſteigen, er fühlte, in die Luft greifend, die Waffe, womit er die Unthat

geübt, er hörte die Stimmen toter Opfer in sein Ohr dringen. Shakespeare und seine Zuhörer faßten deshalb auch auf der Bühne den Dolch Macbeth's und die Geister Banquo's, Cäsar's, des alten Hamlet, der Schlachtopfer Richard's III. weit anders auf als wir. Ihnen war dergleichen noch nicht ein bloßes herkömmliches Symbolisiren der inneren Kämpfe ihrer Helden, eine zufällige kluge Erfindung des Dichters, der durch den gespenstigen Trödel seine Wirkungen unterstützt, sondern es war ihnen noch die nothwendige landesübliche Weise, in welcher sie selbst Schauer, Entsetzen, Seelenkämpfe erfuhren. Das Grauen war nicht künstlich aus Ammenerinnerungen aufgeregt, die Bühne stellte nur dar, was in ihrem eigenen Leben furchtbar gewesen war oder sein konnte. Denn wenn auch der junge Protestantismus die schwersten Kämpfe in das Gewissen der Menschen verlegt hatte, und wenn auch die Gedanken und leidenschaftlichen Stimmungen der erregten Seele bereits von jedem Einzelnen sorgfältiger und schärfer beobachtet wurden, die mittelalterliche Empfindungsweise war deshalb noch nicht ganz geschwunden. Darum durfte Shakespeare diese Art von Wirkungen häufiger anwenden und mehr von ihnen erwarten, als wir.

Aber er ist zugleich höchstes Muster, wie dergleichen spukhafte Gebilde künstlerisch für das Drama verwerthet sein wollen. Wer Helden vergangener Jahrhunderte innerhalb der Lebensanschauung ihrer Zeit darzustellen hat, wird eine Unfreiheit und Abhängigkeit der Menschen von sagenhaften Gebilden nicht ganz verbergen; aber er wird sie so verwenden, wie Shakespeare seine Hexen in den ersten Scenen des Macbeth, als Arabesken, welche Farbe und Stimmung der Zeit spiegeln und welche nur eine Veranlassung geben, das aus dem Innern des Helden herauszutreiben, was mit der für eine dramatische Gestalt nothwendigen Freiheit in seiner eigenen Seele emporwächst.

Für die Arbeit des modernen Dichters ist zu bemerken,

daß ſolche Hilfsmittel der Handlung vorzugsweiſe dienen, Farbe und Stimmung zu geben. Sie gehören alſo in den Aufgang des Dramas. Aber auch, wenn ſie in die Wirkungen ſpäterer Theile geflochten ſind, wird unvermeidlich ihr Erſcheinen ſchon im Anfange durch eine damit ſtimmende Färbung zu rechtfertigen und außerdem beſonders genau zu begründen ſein. So iſt das Erſcheinen des ſchwarzen Ritters in der Jungfrau deshalb eine ſtörende Zuthat, weil die geſpenſtige Geſtalt unvorbereitet aufſteigt und zu der glänzenden, gedankenreichen Sprache Schiller's, zu Ton und Farbe des Stückes durchaus nicht paßt. Die Zeit und Handlung an ſich hätte eine ſolche Erſcheinung ganz wohl erlaubt, auch erſchien er dem Dichter als ein Gegenbild zu der kriegeriſchen Himmelskönigin, welche Fahne und Schwert in das Drama liefert. Aber Schiller hat auch die Himmelskönigin nicht ſelbſt vorgeführt, nur in ſeiner prächtigen Weiſe von ihr erzählen laſſen. Hätte der Prolog die entſcheidende Unterredung des Hirtenmädchens mit der Mutter Gottes in der Sprache und treuherzigen Haltung, wie ſie der mittelalterliche Stoff nahe legte, dargeſtellt, ſo wäre auch dem ſpäteren Erſcheinen des böſen Geiſtes beſſere Berechtigung geworden. Die Rolle iſt übrigens auch in Tracht und Rede nicht vortheilhaft ausgeſtattet. Schiller verfügte mit bewundernswerther Meiſterſchaft über die verſchiedenartigſte hiſtoriſche Färbung, aber der Dämmerſchein des Sagenhaften ſteht ihm, der immer in vollen Farben malt und, wenn ein ſpielender Vergleich erlaubt iſt, leuchtendes Goldgelb und dunkles Himmelblau am liebſten verwendet, gar nicht an. Wundervoll hat dagegen Goethe, der unumſchränkte Herr lyriſcher Stimmungen, die Geiſterwelt für die Farben des Fauſt verwendet, allerdings nicht zum Zweck einer Aufführung.

5.

Wichtigkeit und Größe der Handlung.

Die Handlung des ernsten Dramas muß Wichtigkeit und Größe haben.

Die Kämpfe der einzelnen Menschen sollen ihr innerstes Leben ergreifen, der Gegenstand des Kampfes soll nach allgemeiner Auffassung ein hoher sein, die Behandlung eine würdige.

Solchem Inhalt der Handlung müssen auch die Charaktere entsprechen, um eine große Wirkung des Dramas hervorzubringen. Ist die Handlung dem angeführten Gesetz gemäß zugerichtet und die Charaktere genügen nicht den dadurch erregten Forderungen, oder haben die Charaktere eine große und leidenschaftliche Bewegung, während der Handlung diese Eigenschaften fehlen, so wird das Mißverhältniß vom Hörer peinlich empfunden. Iphigeneia in Aulis hat bei Euripides einen Inhalt, welcher die furchtbarsten menschlichen Seelenkämpfe für die Bühne liefert, aber die Charaktere sind, allenfalls mit Ausnahme der Klytämnestra, schlecht erfunden, entweder durch unnöthige Niedrigkeit der Gesinnung oder durch Kraftlosigkeit, oder durch unbegründete plötzliche Wandlungen der Empfindung entstellt, so Agamemnon, Menelaos, Achilleus, Iphigeneia. Und wieder im Timon von Athen des Shakespeare hat zwar der Charakter des Helden von dem Augenblick, wo er in Bewegung gesetzt wird, eine immer steigende Energie und Kraft,

welcher eine finstere Großartigkeit durchaus nicht fehlt, aber Idee und Handlung stehen im Mißverhältniß dazu. Daß ein warmherziger, vertrauensvoller Verschwender nach Verlust der äußern Güter durch Undank und Gemeinheit seiner frühern Freunde zum Menschenhasser wird, setzt Schwäche des eigenen Charakters und Erbärmlichkeit seiner Umgebung voraus, und diese Haltlosigkeit und Kläglichkeit aller dargestellten Verhältnisse verengt trotz großer Dichterkunst das Mitgefühl des Hörers.

Aber auch die Umgebung, der Lebenskreis des Helden beeinflußt die Würde und Größe der Handlung. Wir fordern mit Recht, daß der Held, dessen Schicksal uns fesseln soll, einen starken, über das gewöhnliche Maß menschlicher Kraft hinausreichenden Inhalt habe. Dieser Inhalt seines Wesens liegt aber nicht nur in der Energie seines Wollens und der Wucht seiner Leidenschaft, sondern nicht weniger in einem reichlichen Antheil an der Bildung, Sitte, der geistigen Tüchtigkeit seiner Zeit. Er hat sich in wichtigen Beziehungen seiner Umgebung als überlegen darzustellen, und seine Umgebung muß so beschaffen sein, daß dem Hörer an ihr eine hohe Antheilnahme leicht wird. Es ist daher kein Zufall, daß eine Handlung, welche in vergangene Zeiten zurückgeht, immer die Kreise aufsucht, in denen das wichtigste und größte Leben der Zeit enthalten war, die großen Angelegenheiten eines Volkes, das Leben seiner Führer und Beherrscher, diejenigen Höhen der Menschheit, welche nicht nur einen kräftigen geistigen Inhalt, sondern auch eine bedeutende Willenskraft entwickelten. Sind uns aus alter Zeit doch fast nur die Thaten und Lebensschicksale solcher Herrschenden überliefert.

Bei Stoffen aus neuerer Zeit ändert sich allerdings das Verhältniß. Nicht mehr sind für uns die stärksten Leidenschaften, die höchsten inneren Kämpfe an Höfen, in politischen Herrschern allein zu erkennen. Ja nicht einmal vorzugsweise. Immer aber bleibt solchen Gestalten für das Drama gerade das ein Vorzug, was für ihr und ihrer Zeitgenossen Leben ein Unglück

werden mag. Sie stehen auch jetzt noch freier zu dem Zwange, welchen die bürgerliche Gesellschaft auf den Privatmann ausübt. Sie sind nicht ganz in dem Grade wie der Privatmann dem bürgerlichen Gesetz unterworfen, und sie wissen das. In innern und äußern Kämpfen hat ihr eigenes Selbst nicht größeres Recht, aber größere Macht. So erscheinen sie als freier, stärkerer Versuchung ausgesetzt und stärkerer Selbstbestimmung fähig. Dazu kommt, daß die Verhältnisse, in denen sie leben, und die verschiedenen Richtungen, nach denen sie wirken, einen Reichthum an Farben, die bunteste Mannigfaltigkeit an Gestalten darbieten. Endlich ist auch das Gegenspiel gegen ihre Person und gegen ihre Zwecke am thätigsten, und das Gebiet der Interessen, für welche sie leben sollen, umfaßt die höchsten irdischen Angelegenheiten.

Aber auch das Leben von Privatpersonen ist seit Jahrhunderten aus dem äußeren Zwange bestimmender Ueberlieferung herausgehoben, mit Adel und innerer Freiheit, mit kräftigen Gegensätzen und Kämpfen angefüllt. Ueberall, wo in der Wirklichkeit ein Kreis weltlicher Ziele und Handlungen von der Zeitbildung durchdrungen ist, vermag aus seiner Lebensluft ein tragischer Held heraufzuwachsen. Es kommt nur darauf an, ob ihm ein Kampf möglich ist, welcher nach der gemeingültigen Empfindung der Zuschauer ein großes Ziel hat und ob das Gegenspiel eine entsprechende, achtungswerthe Thätigkeit entwickelt. Da aber die Wichtigkeit und Größe des Kampfes nur dadurch eindringlich gemacht werden kann, daß der Held die Fähigkeit besitzt, sein Inneres in großartiger Weise mit einer gewissen Reichlichkeit der Worte auszudrücken, und da diese Forderungen bei solchen Menschen, welche dem Leben der Neuzeit angehören, sich steigern, so wird auch dem modernen Helden auf der Bühne ein tüchtiges Maß seiner Zeitbildung unentbehrlich sein. Denn nur dadurch erhält er innere Freiheit. Deshalb sind solche Klassen der Gesellschaft, welche bis in unsere Zeit unter dem Zwang epischer Verhältnisse stehen,

deren Leben vorzugsweise durch die Gewohnheiten ihres Kreises gerichtet wird, welche noch unter dem Druck solcher Zustände dahinsiechen, die der Hörer übersieht und als ein Unrecht verurtheilt, solche endlich, welche nicht vorzugsweise befähigt sind, Empfindungen und Gedanken schöpferisch in Rede umzusetzen, zu Helden des Dramas nicht gut verwendbar, wie kräftig auch in diesen Naturen die Leidenschaft arbeite, wie naturwüchsig stark ihr Gefühl in einzelnen Stunden hervorbreche.

Aus dem Gesagten folgt, daß das Trauerspiel darauf verzichten muß, seine Bewegung auf Motive zu gründen, welche von der Empfindung der Zuschauer als kläglich, gemein oder als unverständig verurtheilt werden. Auch dergleichen Beweggründe vermögen einen Mann in den heftigsten Kampf mit seiner Umgebung zu treiben, aber die dramatische Kunst wird im Ganzen betrachtet nicht im Stande sein, solche Gegensätze zu verwerthen. Wer aus Gewinnsucht raubt, stiehlt, mordet, fälscht, wer aus Feigheit ehrlos handelt, wer aus Dummheit und Kurzsichtigkeit, aus Leichtsinn und Gedankenlosigkeit kleiner und schwächer wird, als die Verhältnisse ihn fordern, der ist als Held eines ernsten Dramas völlig unbrauchbar.

Wenn vollends ein Dichter die Kunst dazu entwürdigen wollte, gesellschaftliche Verbildungen des wirklichen Lebens, Gewaltherrschaft der Reichen, die gequälte Lage Gedrückter, die Stellung der Armen, welche von der Gesellschaft fast nur Leiden empfangen, streitlustig und tendenzvoll zur Handlung eines Dramas zu verwerthen, so würde er durch solche Arbeit wahrscheinlich die Theilnahme seiner Zuschauer lebhaft erregen, aber diese Theilnahme würde am Ende des Stückes in einer quälenden Verstimmung untergehen. Die Schilderung der Gemüthsvorgänge eines gemeinen Verbrechers gehört in den Saal des Schwurgerichts, die Sorge um Besserung der armen und gedrückten Klassen soll ein wichtiger Theil unserer Arbeit im wirklichen Leben sein, die Muse der Kunst ist keine barmherzige Schwester.

6.

Bewegung und Steigerung der Handlung.

Die dramatiſche Handlung muß alles für das Verſtändniß Wichtige in ſtarker Bewegung der Charaktere, in fortlaufender Steigerung der Wirkungen darſtellen.

Die Handlung ſoll zunächſt der ſtärkſten dramatiſchen Bewegung fähig ſein. Und dieſe Bewegung ſoll eine gemeinverſtändliche werden.

Es giebt große und wichtige Kreiſe menſchlicher Thätigkeit, welche das Herausbilden eines hinreißenden Empfindens, Begehrens, Wollens nicht leicht machen, und wieder heftige Kämpfe, welche zwar die gewaltigſten inneren Vorgänge nach der Außenſeite der Menſchen treiben, bei denen aber der Gegenſtand des Kampfes für Darſtellung auf der Bühne wenig geeignet iſt, obwohl auch ihm Wichtigkeit und Größe nicht fehlt. Ein ſtaatskluger Fürſt z. B., welcher mit den Gewalten ſeines Landes verhandelt, mit Nachbarn Krieg und Frieden ſchließt, wird vielleicht dies alles thun, ohne daß einmal eine leidenſchaftliche Bewegung in ihm ſichtbar wird, und wenn ſie zu Tage kommt, als geheimes Verlangen, als Unwille gegen Andere, wird ſie nur vorſichtig, wie in kurzen Wellen, bemerkbar werden. Aber auch wenn ſie ſein ganzes Weſen in dramatiſcher Spannung darzuſtellen geſtattet, wird der Gegenſtand ſeines Wollens, ein

politiſcher Erfolg, ein Sieg, ſich in dem Rahmen der Bühne nur ſehr unvollſtändig und mangelhaft zeigen laſſen. Und die Scenen, in welchen dieſer Kreis irdiſcher Zwecke ſich vorzugsweiſe bewegt, Staatsaktionen, Reden, Schlachten ſind aus techniſchen Gründen nicht der bequemſte Theil des Dramas. Auch von dieſem Standpunkt aus muß davor gewarnt werden, den Stoff der politiſchen Geſchichte auf die Bühne zu tragen. Allerdings ſind die Schwierigkeiten, welche dies Gebiet der ſtärkſten irdiſchen Thätigkeit darbietet, nicht unüberwindlich, aber es gehört nicht nur ein gereifter Geiſt, auch ganz beſondere Kenntniß der Bühne dazu, dergleichen gut zu machen. Nie aber wird der Dichter ſeine Handlung dadurch herabwürdigen, daß er ſie zu einer doch nur unvollſtändigen und ungenügenden Auseinanderſetzung ſolcher politiſchen Thaten und Ziele macht, er wird nur eine einzelne Handlung oder eine geringe Zahl derſelben als Hintergrund benutzen dürfen, vor dem er das aufbaut, worin er dem Geſchichtſchreiber unendlich überlegen iſt, die geheimſten Offenbarungen der Menſchennatur in wenigen Perſönlichkeiten und in den leidenſchaftlichſten Beziehungen derſelben zu einander. Verſäumt er dies, ſo wird er auch nach dieſer Richtung die Geſchichte fälſchen, ohne Poetiſches zu ſchaffen.

Ein ganz ungünſtiges Stoffgebiet ſind die inneren Kämpfe, welche der Erfinder, Künſtler, Denker mit ſich und ſeiner Zeit zu beſtehen hat. Auch wenn er eine reformatoriſche Natur iſt, welche tauſend Anderen das Gepräge des eigenen Geiſtes aufzudrücken weiß, ja ſelbſt wenn ſeine äußeren Schickſale ungewöhnlichen Antheil in Anſpruch nehmen, wird der Dramatiker ſich nicht gern entſchließen, ihn als Helden einer Handlung aufzuführen. Iſt die geiſtige Arbeit eines ſolchen Helden dem lebenden Geſchlecht nicht genau bekannt, ſo wird der Dichter die Berechtigung ſeines Mannes erſt durch kunſtvolle Rede, durch wortreiche Ausführung und durch Darſtellung eines geiſtigen Inhalts vorzuführen haben. Das mag ebenſo ſchwierig

sein, als es undramatisch ist. Setzt der Dichter aber lebendige Antheilnahme an solcher Persönlichkeit, Bekanntschaft mit den Ergebnissen ihres Lebens bei seinen Hörern voraus und benutzt er diesen Antheil, um ein Ereigniß aus dem Leben solches Helden werth zu machen, so verfällt er einer andern Gefahr. Auf der Bühne hat das Gute, was man von einem Menschen voraus weiß, oder was von ihm berichtet wird, durchaus keinen Werth gegen das, was der Held auf der Bühne selbst thut. Ja gerade die großen Erwartungen, welche der Hörer in diesem Falle mitbringt, mögen die unbefangene Aufnahme der Handlung beeinträchtigen. Und wenn es auch, wie bei volksthümlichen Helden wahrscheinlich ist, dem Dichter gelingt, durch eine bereits vorhandene Wärme für die Person des Helden die scenischen Wirkungen zu fördern, so verdankt er seinen Erfolg dem Antheil, welchen der Hörer mitbringt, nicht dem Antheil, den sich das Drama selbst verdient. Der Dichter wird also, wenn er gewissenhaft ist, nur solche Momente aus dem Leben des Künstlers, Dichters, Denkers verwerthen dürfen, in denen der Held sich thätig und leidend ebenso bedeutend gegen Andere erweist, als er in seiner Arbeitsstube war. Es ist klar, daß das nur zufällig einmal der Fall sein wird, ebenso klar, daß es in solchem Falle wieder zufällig ist, ob der Held einen berühmten Namen trägt oder nicht. Deshalb ist die Verwerthung von Anekdoten aus dem Leben solcher großen Männer, deren Bedeutung sich nicht in der Handlung selbst, sondern in der nicht darstellbaren Thätigkeit ihrer Werkstatt erweist, recht innerlich undramatisch. Das Große in ihnen ist nicht darstellbar, und was dargestellt wird, borgt die Größe des Helden von einem außerhalb des Stückes liegenden Moment seines Lebens. Die Persönlichkeit Shakespeare's, Goethe's, Schiller's ist auf der Bühne noch übler daran, als in Roman und Novelle. Um so schlimmer, je genauer ihr Leben bekannt ist.

Allerdings ist die Ansicht darüber, was auf der Bühne darstellbar und wirksam sei, nicht zu allen Zeiten gleich, sowol

die nationale Gewohnheit, als die Einrichtung des Theaters bestimmen den Dichter. Wir haben durchaus nicht mehr die Empfänglichkeit der Griechen für epische Berichte, welche durch einen Boten auf die Scene getragen werden, wir sind schaufreudiger und wagen auf unserer Bühne auch die Nachbildung von Aktionen, welche der Bühne Athens trotz ihrer Maschinen, Flugwerke und ihrer perspektivischen Malerei ganz unmöglich erschienen wären: Volksaufruhr, Kriegführung und dergleichen. Und in der Regel wird der neuere Dichter geneigt sein, nach dieser Richtung eher zu viel als zu wenig zu thun.

Eher als dem Griechen mag ihm deshalb begegnen, daß durch die reiche Ausführung der Aktionen die innere Bewegung der Hauptfiguren übermäßig beschränkt wird, und daß ein wichtiger Uebergang, eine folgenschwere Reihe von Stimmungen verschwiegen bleibt. Ein bekanntes Beispiel solcher Lücke ist im Prinzen von Homburg, gerade dem Stück, worin der Dichter eine der schwierigsten scenischen Aufgaben, die Disposition zu einer Schlacht und die Schilderung der Schlacht selbst, vortrefflich gelöst hat. Der Prinz hat seine Haft leicht genommen; als sein Freund Hohenzollern ihm die Nachricht bringt, daß sein Todesurtheil zur Unterschrift vorliege, wird seine Stimmung allerdings ernst, und er beschließt die Verwendung der Kurfürstin zu erbitten. Und in der nächsten Scene stürzt der junge Held kraftlos, haltungslos zu den Füßen seiner Gönnerin, weil er auf dem Wege zu ihr, wie er erzählt, beim Fackelschein an seinem Grabe arbeiten sah; er fleht um sein Leben, wenn er auch schimpflich abgesetzt werde. Dieser unvermittelte Sprung zur feigen Todesfurcht verletzt an einem General auf das peinlichste. Er ist sicher an sich nicht unwahr, wenn wir auch von einem Feldherrn unter solchen Umständen ungern Haltlosigkeit ertragen. Und das Drama forderte die stärkste Niederdrückung des Helden, gerade die Muthlosigkeit ist der entscheidende Punkt des Stückes, zu dem der Held in seiner Befangenheit stürzen muß, um sich in dem zweiten Theil der Handlung würdig zu

erheben. Es war deshalb eine Hauptaufgabe, die Herabſtimmung einer jugendlichen Heldennatur bis zur Todesfurcht vorzuführen und zwar ſo, daß die Theilnahme des Hörers nicht durch Verachtung weggeblaſen wurde. Das konnte nur durch genauſte Darſtellung der innern Bewegungen bis zur ausbrechenden Todesangſt geſchehen, an welche ſich der Fußfall anſchließen mochte, eine ſchwierige Aufgabe auch für ſtarke Dichterkraft, aber ſie mußte gelöſt werden. Und ſchon hier ſei eine kluge Regel erwähnt, die für den Dichter wie für den Schauſpieler Geltung hat. Es iſt verkehrt, über Theile der Handlung, welche aus irgend einem Grunde für das Stück nothwendig ſind, aber nicht die Eigenſchaft dankbarer Momente haben, hinwegzuhaſten; im Gegentheil muß an ſolchen Stellen die höchſte techniſche Kunſt angewendet werden, um das an ſich Unbeqeme dichteriſch ſchön herauszuheben. Gerade vor dergleichen Aufgaben muß den Künſtler das ſtolze Gefühl erfüllen, daß es für ihn keine unüberwindliche Schwierigkeit giebt.

Ein anderer Fall, in welchem das verſäumte Heraustreiben einer Hauptwirkung auffällt, iſt der dritte Akt von Antonius und Kleopatra. Freilich rührt ein Verſäumniß bei Shakeſpeare weder von mangelhafter Einſicht noch von Flüchtigkeit her. Das Auffallende liegt hier darin, daß dem Stück der Höhenpunkt fehlt. Antonius hat ſich von Kleopatra getrennt, mit Oktavian verſöhnt, ſeine Herrſchermacht wieder hergeſtellt. Der Hörer ahnt aber längſt, daß er zur Kleopatra zurückfallen wird. Die innere Nothwendigkeit dieſes Rückfalls iſt vom erſten Akt an reichlich motivirt. Demungeachtet fordert man mit Recht dieſen verhängnißvollen Rückfall mit ſeinen leidenſchaftlichen Bewegungen zu ſehen, er iſt der Punkt, auf welchen alles Vorhergehende geſpannt hat, der alles Folgende, die Erniedrigung des Antonius bis zu feiger Flucht und ſeinen Tod erklären muß. Und doch wird er nur in kurzen Abſätzen dargeſtellt, die Spitze der Handlung iſt in viele kleine Scenen zerſpalten. Und eine Einfügung in ausgeführter Scene war um ſo wünſchenswerther,

da auch die wichtige Begebenheit der Umkehr, jene Flucht des Antonius aus der Seeschlacht, nicht auf der Bühne vorgeführt, sondern nur durch den kurzen Bericht der Unterfeldherren und das darauf folgende erschütternde Ringen des gebrochenen Helden anschaulich gemacht werden konnte.*)

*) Durch diese Unregelmäßigkeit in Anordnung der Handlung, die zugleich wie ein Rückfall in die alten Gewohnheiten des englischen Volkstheaters aussieht, wird der Bau des Dramas gestört. Die durch Stoff und Idee gebotene Handlung war folgende: Erster Akt: Antonius bei Kleopatra und Trennung von ihr. Zweiter Akt: Versöhnung mit Cäsar und Wiederherstellung der Herrschermacht. Dritter Akt: Der Rückfall zur Aegypterin mit Höhenpunkt. Vierter Akt: Innerer Verderb, Flucht und letztes Ringen. Fünfter Akt: Katastrophe des Antonius und der Kleopatra. Aber die Abweichung Shakespeare's von dem regelmäßigen Bau hat einen tieferen Grund. Das innere Leben des verwüsteten Antonius hatte keinen großen Reichthum und bot dem Dichter in den Augenblicken der neuen Bethörung wenig Anziehendes. Seine Lieblingsgestalt in dem Drama aber, Kleopatra, in deren Ausführung er seine höchste Meisterschaft bewährt hatte, war kein Charakter, der zu großen dramatischen Bewegungen geeignet war, die verschiedenen Scenen dieser Frau voll Leidenschaftlichkeit ohne Leidenschaft gleichen glänzenden Variationen desselben Themas. Sie ist in ihrem Verhältniß zu Antonius gerade oft genug von den verschiedensten Seiten geschildert, um das reiche Bild einer dämonischen Kokette zu bieten. Die Rückkehr des Antonius gab dem Dichter auch in Beziehung auf sie keine neue Aufgabe. Dagegen war die Erhebung dieses Charakters in verzweifelter Lage, unter den Schrecken des Todes für ihn ein fesselnder Vorwurf, und insofern mit Recht, weil gerade darin eine höchst eigenartige Steigerung desselben gegeben werden konnte. So opferte Shakespeare diesen Scenen einen Theil der Handlung. Er warf die Momente des Höhenpunktes und der Umkehr zusammen, indem er sie in kleinen Scenen andeutete, und räumte der Katastrophe zwei Akte ein. Für die Gesammtwirkung des Stückes bleibt das ein Uebelstand. Wir verdanken ihm freilich die Todesscene Kleopatra's im Grabmale, von dem vielen Außerordentlichen, was Shakespeare geschaffen hat, vielleicht das Erstaunlichste. — Daß die Nebenfiguren Oktavian und seine Schwester gerade auf der Spitze der Handlung dem Dichter wichtiger wurden als seine Hauptperson, rührt wohl daher, daß dem bejahrten Dichter überhaupt der einzelne Mensch, sein Glück und Leiden klein geworden war vor einer ahnenden und ehrfurchtsvollen Betrachtung des geschichtlichen Weltgefüges.

Aber der Dichter hat selbstverständlich nicht die Aufgabe, jedes einzelne Moment, welches für den Zusammenhang der Handlung nothwendig ist, durch die Aktion der Bühne als geschehend darzustellen. Ein solches Ausführen der Nebensachen würde die Grundzüge mehr verdecken als eindringlich machen, weil es Wichtigerem die Zeit raubte; es würde auch die Handlung in zu viele Theile zersplittern und dadurch die scenische Wirkung beeinträchtigen. Auch auf unserer Bühne sind noch kleine epische Berichte über Ereignisse in lebendiger Darstellung nothwendig. Da sie immer Ruhepunkte der Handlung darstellen, wie aufgeregt auch der Verkünder sprechen möge, so gilt für sie das Gesetz, daß sie als Lösung einer kräftig erregten Spannung einzutreten haben. Der Zuschauer muß durch die lebendige Bewegung der dabei betheiligten Personen vorher angeregt sein. Die Länge der Erzählung ist sorgfältig zu überwachen, eine Zeile zu viel, die kleinste unnöthige Ausführung kann Ermüdung verursachen. Die Erzählung ist, wenn sie breitere Einzelnheiten enthält, in Absätze zu theilen, mit kurzen Zwischenreden zu versehen, welche die Stimmung der Betheiligten andeuten, und ist in kräftiger Steigerung des Inhalts und der Sprachweise zu arbeiten. Ein berühmtes Beispiel von vortrefflicher Anordnung ist der Bericht des schwedischen Hauptmanns im Wallenstein. Ein ausführlicher Bericht darf nicht an solchen Stellen stehen, wo die Handlung mitten in starker Bewegung abrollt.

Eine Abart der Botenscenen ist die Schilderung eines hinter der Scene gedachten Ereignisses, wenn die Personen auf der Bühne als Beobachter dargestellt werden, also ein Vorführen der Aktion aus den Eindrücken, welche dieselbe in die Charaktere wirft. Diese Art des Berichtes gestattet leichter dramatische Bewegung; sie mag einer ruhigen Erzählung nahe stehen, sie mag vielleicht die leidenschaftliche Erregung auf der Bühne hervorrufen oder steigern.

Die Gründe, aus denen der Dichter ein Geschehendes

hinter die Scene verlegt, ſind verſchiedener Art. Zunächſt veranlaſſen dazu unvermeidliche Vorgänge, welche ihrer Natur nach überhaupt nicht, oder nur durch ein umſtändliches Maſchinenweſen darſtellbar ſind, ſo eine Feuersbrunſt, ſo die erwähnte Seeſchlacht, Volksgewühl, Kämpfe zu Roß und Wagen, alles, wobei gewaltige Kräfte der Natur oder große Menſchenmaſſen mit umfangreichen Bewegungen thätig ſind. Die Wirkung ſolcher widerſpiegelnden Eindrücke läßt ſich außerordentlich unterſtützen durch kleine ſceniſche Andeutungen: Rufe von außen her, Signale, grellen Lichtſchein, Donner und Blitz, Geſchützdonner und ähnliche Erfindungen, welche die Phantaſie anregen und deren Zweckmäßigkeit von dem Hörer leicht erkannt wird. Am beſten werden die Andeutungen und klugen Verweiſe auf ein Entferntes dann gedeihen, wenn ſie menſchliches Thun ſchildern; nicht ſo günſtig ſtehen Darſtellungen von ſeltenen Naturereigniſſen, Beſchreibungen der Landſchaft, alle Anſchauungen, denen der Hörer vor der Bühne ſich hinzugeben nicht gewöhnt iſt; leicht mag in ſolchem Fall die beabſichtigte Wirkung deshalb verfehlt werden, weil das Publikum ſich gegen Verſuche, ungewohnte Täuſchungen hervorzubringen, zu ſträuben pflegt.

Dieſe Darſtellung der abſpiegelnden Eindrücke und das Verlegen eines Theils der Handlung hinter die Bühne hat aber für das Drama beſondere Bedeutung in den Augenblicken, wo Furchtbares, Schreckliches, Entſetzliches dargeſtellt werden ſoll. Wenn freilich von dem Dichter der Gegenwart verlangt wird, daß er dem Beiſpiel der Griechen folge, den entſcheidenden Augenblick einer furchtbaren That ſo viel als möglich züchtig hinter die Scene verlege und nur durch die Eindrücke ſichtbar werden laſſe, welche ſolche Augenblicke in die Seelen der Betheiligten werfen, ſo muß gegen dieſe Beſchränkung zu Gunſten neuerer Kunſt Widerſpruch erhoben werden. Denn eine imponirende Aktion iſt zuweilen auf unſerer Bühne von größter Wirkung und für die Handlung unentbehrlich. Er-

ſtens, wenn die dramatiſch darſtellbaren Einzelnheiten der That Bedeutung für das Folgende gewinnen, ferner, wenn wir in ſolcher That die plötzlich eintretende Spitze eines zur Vollendung gekommenen inneren Vorganges erkennen, drittens, wenn nur durch das Anſchauen der Handlung ſelbſt die vollſtändige Ueberzeugung von dem Sachverhältniß beigebracht werden kann. Ueberfall, Totſchlag, Mord, Gefechte, gewaltthätiges Zuſammenſchlagen der Geſtalten, an ſich durchaus nicht die höchſten Wirkungen des Dramas, haben wir auf der Bühne nicht zu fürchten. Während die griechiſche Bühne aus der lyriſchen Darſtellung leidenſchaftlicher Empfindungen ſich entwickelte, iſt die germaniſche aus der epiſchen Schilderung der Begebenheiten heraufgekommen. Beide haben einige Ueberlieferungen ihrer älteſten Zuſtände bewahrt, die griechiſche blieb ebenſo geneigt, die Augenblicke der That in den Hintergrund zu drücken, als die deutſche fröhlich war, Balgerei und Gewaltthat abzubilden.

Wenn aber die Griechen heftigen Körperbewegungen, dem Schlagen, Anfaſſen, Ringen, Niederwerfen aus dem Wege gingen, ſo war vielleicht nicht die Vorſicht des Dichters, ſondern das Bedürfniß des Schauſpielers der letzte Grund. Die griechiſche Theatertracht war für gewaltſame Beugung des Körpers ſehr unbequem, das Hinſinken eines Sterbenden im Kothurn mußte ſorgfältig und allmählich geſchehen, wenn es nicht lächerlich werden ſollte. Und die Maske nahm jede Möglichkeit, die in den Augenblicken der höchſten Spannung unentbehrlichen Bewegungen im Antlitz darzuſtellen. Aeſchylos ſcheint auch nach dieſer Richtung Einiges unternommen zu haben, der kluge Sophokles ging gerade ſo weit, als er durfte. Er wagte noch die Antigone aus dem Hain von Kolonos durch einen bewaffneten Haufen fortreißen zu laſſen, aber er wagte nicht mehr in der Elektra den Aegiſthos auf der Bühne zu töten, Oreſtes und Pylades müſſen ihn mit gezogenem Schwert hinter die Scene verfolgen. Vielleicht empfand an dieſer Stelle

Sophokles ſo gut als wir, daß dies ein Uebelſtand war, eine Beſchränkung, die durch Leder und Watte ſeiner Schauſpieler, dann wohl auch durch ein religiöſes Grauen, welches der Grieche vor dem Augenblick des Sterbens fühlte, auferlegt wurde. Denn dies iſt eine der dramatiſchen Stellen, wo der Zuſchauer *ſehen* muß, daß ſich die Handlung vollendet. Aegiſthos könnte, wenn auch von zwei Männern verfolgt, ſich doch ihrer erwehren oder entfliehen u. ſ. w.

Wir ſind durch die größere Leichtigkeit und Energie unſerer Mimik von ſolchen Rückſichten befreit, und zahlreich ſind in unſeren Stücken große und kleine Wirkungen, welche auf den höchſten Aktionsmomenten beruhen. Die Scene, in welcher Coriolan den Aufidius am Hausaltar des Volskers umarmt, erhält ihre volle Bedeutung erſt durch die Schlachtſcene des erſten Aktes, in welcher man die Gegner erbittert auf einander los ſchlagen ſieht. Nothwendig iſt der Kampf zwiſchen Percy und Prinz Heinrich. Und wieder wie unentbehrlich iſt nach den Vorausſetzungen in Kabale und Liebe der Tod der beiden Liebenden auf der Bühne; in Romeo wie unentbehrlich der Tod des Tybalt, des Paris und der beiden Liebenden vor den Augen der Zuſchauer! Könnten wir es glauben, wenn Emilia Galotti hinter der Scene vom Vater erdolcht würde? Und wäre es möglich, die große Scene zu miſſen, in welcher Cäſar ermordet wird?

Dagegen giebt es wieder eine ganze Reihe von großen Wirkungen, welche hervorgebracht werden, wenn nicht die That ſelbſt das Auge beſchäftigt, ſondern ſo verhüllt wird, daß die begleitenden Umſtände die Einbildungskraft ſpannen und das Furchtbare durch jene Eindrücke empfinden laſſen, welche in die Seele der Helden fallen. Ueberall wo Raum iſt, die vorbereitenden Momente einer That eindringlich zu machen und wo die That nicht in plötzlicher Erregung des Helden eintritt, endlich überall, wo es nützlicher iſt, Grauen aufzuregen und zu ſpannen als aufgeregte Spannung kräftig zu löſen, wird der

Dichter wohl thun, die That ſelbſt hinter die Scene zu verlegen. Einige der ſtärkſten dramatiſchen Wirkungen, welche es überhaupt giebt, verdanken wir ſolchen Verhüllungen. Wenn im Agamemnon des Aeſchylos die gefangene Kaſſandra die einzelnen Umſtände des Mordes, der im Hauſe geſchieht, verkündet; wenn Elektra, während die Todeslaute der Klytämneſtra auf die Bühne dringen, dem Bruder in die Scene zuruft: „Triff noch einmal!“ ſo iſt die furchtbare Gewalt dieſer Wirkungen allerdings niemals übertroffen worden. Nicht weniger großartig iſt die Ermordung des Königs Duncan im Macbeth, die Schilderung der Gemüthszuſtände des Mörders vor und nach der That.

Für die Bühne der Germanen ſind die Spannung, die unbeſtimmten Schauer, das Unheimliche und Aufregende, welche durch dieſe Verhüllung verhängnißvoller Thaten bei geſchickter Behandlung hervorgebracht werden, vorzugsweiſe in aufſteigender Handlung zu verwerthen. In dem raſcheren Laufe und der heftigeren Erregung des zweiten Theils werden ſie nicht ebenſo leicht anwendbar ſein. Beim letzten Ausgang der Helden nur in ſolchen Fällen, wo der Augenblick des Todes ſelbſt auf der Bühne nicht darſtellbar iſt, wie Hinrichtung durch Schaffot und militäriſche Strafvollſtreckung eines Urtheils, und wo die Unmöglichkrit einer andern Löſung durch die unzweifelhaft ſtärkere Gewalt der tötenden Gegner ſelbſtverſtändlich iſt. Ein intereſſantes Beiſpiel dafür iſt der letzte Akt des Wallenſtein. Die finſtere Geſtalt Butler's, das Werben der Mörder, das Zuſammenziehen des Netzes um den Ahnungsloſen iſt in einer lange und ſtark aufregenden Steigerung dem Zuſchauer in die Seele gedrückt, nach ſolcher Vorbereitung wäre die Vorführung des Mordes ſelbſt keine Verſtärkung mehr; man ſieht die Mörder in das Schlafzimmer eindringen, das Krachen der letzten Thür, das Waffengeraſſel und die darauf eintretende plötzliche Stille erhalten die Einbildungskraft in derſelben unheimlichen Spannung, welche den ganzen Akt färbt. Und das langſame Auf-

regen der Phantasie, die bangsame Erwartung und das letzte Verhüllen der That selbst passen wieder vortrefflich zu dem Träumerischen und Geheimnißvollen des inspirirten Helden, wie ihn Schiller gefaßt hat.

Der Dichter hat aber nicht nur darzustellen, auch zu verschweigen; zunächst gewisse unlogische Bestandtheile des Stoffes, welche die größte Kunst nicht immer zu bewältigen vermag, — es wird bei Besprechung der dramatischen Stoffe davon die Rede sein. Dann Widerwärtiges, Ekelhaftes, Gräßliches, das Schamgefühl Verletzendes, das vielleicht an dem rohen, sonst brauchbaren Stoffe hängt. Was nach dieser Richtung der Kunst widerwärtig sei, muß der Schaffende selbst empfinden, es kann nicht gelehrt werden.

Ferner aber hat der Dichter die Pflicht, seine Wirkungen vom Anfang bis zum Ende des Dramas zu steigern. Der Hörer ist nicht in jedem Theil des Stückes derselbe, er nimmt im Anfange mit Bereitwilligkeit und in der Regel mit geringen Ansprüchen das Gebotene hin, und sobald der Dichter ihm durch irgend eine ansehnliche Wirkung seine Kraft, und durch Sprache und sichere Art der Charakterführung ein männliches Urtheil gezeigt hat, ist er geneigt, sich vertrauend seiner Leitung hinzugeben. Solche Stimmung hält etwa bis zum Höhenpunkt des Stückes vor. Aber im weiteren Verlauf wird der Empfangende anspruchsvoller und seine Fähigkeit Neues aufzunehmen wird geringer, die genossenen Wirkungen haben stärker erregt, nach mancher Rücksicht gesättigt; mit der steigenden Spannung kommt die Ungeduld, mit der größern Zahl empfangener Eindrücke leichter die Ermattung. Darnach hat der Dichter jeden Theil seiner Handlung einzurichten. Zwar was den Inhalt selbst betrifft, so darf er bei richtiger Anordnung und erträglichem Stoff nicht um die wachsende Theilnahme besorgt sein. Wohl aber hat er dafür zu sorgen, daß die Ausführung allmählich größer und eindrucksvoller werde. Während die ersten Theile im Allgemeinen leichte und kürzere Behand-

lung möglich machen und dem Dichter hier ſogar die ſchwere Zumuthung gemacht werden muß, vielleicht einmal eine große Wirkung abzudämpfen, fordern die letzten Akte vom Höhenpunkt an ein Aufgebot aller ſeiner Mittel. Es iſt gar nicht gleichgültig, wo eine Scene ſteht, ob ein Bote im erſten oder im vierten Akte ſeine Erzählung vorträgt, ob ein Effect den zweiten oder vierten Akt ſchließt. Mit weiſer Vorſicht iſt z. B. die Verſchwörungsſcene in Cäſar ſo kurz gehalten, um den Höhenpunkt des Stückes und die große Zeltſcene des vierten Aktes nicht zu beeinträchtigen.

Ein anderes Mittel, die Wirkungen zu ſteigern, liegt in der Mannigfaltigkeit der Stimmungen, welche aufgeregt werden, ſowie der Charaktere, welche die Handlung fortbewegen. Jedes Stück hat, wie geſagt wurde, eine Grundſtimmung, welche ſich einem Accord oder einer Farbe vergleichen läßt. Von dieſer maßgebenden Farbe aus aber iſt ein Reichthum an Abſchattungen ſowohl als an Gegenſätzen nothwendig.

In vielen Fällen hat der Dichter allerdings nicht nöthig, durch kühles Ueberlegen ſich dieſe Nothwendigkeit deutlich zu machen, denn es iſt ein geheimnißvolles Geſetz alles künſtleriſchen Schaffens, daß ein Gefundenes ſeinen Gegenſatz hervorruft, der Hauptcharakter ſeinen Gegenſpieler, eine Scenenwirkung die abſtechende andere. Zumal den Germanen iſt es Bedürfniß, in Alles, was ſie ſchaffen, eine gewiſſe Geſammtheit ihres Empfindens liebevoll und ſorgfältig hineinzutragen. Dennoch wird während der Arbeit die prüfende Beurtheilung der Gebilde, welche mit Naturnothwendigkeit einander gefordert haben, wichtige Lücken ergänzen. Denn bei unſern figurenreichen Dramen iſt leicht möglich, durch eine Nebenfigur einen Farbenton einzufügen, welcher dem Ganzen ſehr wohl thut. Schon bei Sophokles iſt die Sicherheit und Zartheit, mit welcher er die Einſeitigkeiten ſeiner Charaktere durch die geforderten Gegenſätze ergänzt, in jeder Tragödie zu bewundern; dem Euripides iſt dies Harmoniegefühl wieder ſehr ſchwach.

Alle großen Dichter der Germanen von Shakeſpeare bis Schiller ſchaffen nach dieſer Richtung, im Ganzen betrachtet, mit ſchöner Feſtigkeit, und wir begegnen bei ihnen nur ſelten einer Figur, welche nicht durch ihre Gegenſpieler gefordert, ſondern durch kalte Ueberlegung eingefügt iſt, wie Parricida im Tell. Es iſt eine von den Beſonderheiten Kleiſt's, daß die Ergänzungsbilder ihm undeutlich kommen; hie und da verletzt in den Grundlinien und Farben ſeiner Geſtalten die Willkür.

Aus dem innerlichen Drange ſceniſcher Gegenſätze in der Handlung ſind den Germanen die Liebesſcenen der Tragödie entſtanden, der lichtvolle und warme Theil, welcher in der Regel die rührenden Momente im Gegenſatz zu den erſchütternden der Haupthandlung umſchließt. Die ſceniſchen Contraſte werden aber nicht nur durch den verſchiedenartigen Inhalt, auch durch den Wechſel von ausgeführten und verbindenden, von Scenen zweier und vieler Perſonen hervorgebracht. Bei den Griechen, deren Scenen ſich nach Form und Inhalt in weit engerem Kreiſe bewegten, wird die Abwechslung auch dadurch bewirkt, daß die Scenen je nach ihrem Inhalt einen verſchiedenen regelmäßig wiederkehrenden Bau erhalten, Dialogſcenen und Botenſcenen werden durch Pathosſcenen unterbrochen, für jede dieſer Arten beſtand eine in der Hauptſache feſte Form.

Und nicht nur der ſcharfe Contraſt, auch die Wiederholung deſſelben ſceniſchen Motivs vermag eine erhöhte Wirkung hervorzubringen, ſowohl durch den Parallelismus als durch die feinen Gegenſätze zwiſchen Aehnlichem. Der Dichter hat in dieſem Fall mit beſonderm Fleiß darauf zu achten, daß er in das wiederkehrende Motiv beſondern Reiz lege und vor der Wiederholung die Spannung und Freude daran aufrege. Und er wird dabei ein Geſetz nicht vernachläſſigen dürfen, daß auf der Bühne in dem ſpätern Theil der Handlung auch beſonders feine Arbeit nicht leicht ausreicht, eine geſteigerte Wirkung durch Wiederholung bereits gebrauchter Effekte her-

vorzubringen, falls dieſelben eine breitere Ausführung erhalten. Zumal dann iſt Gefahr, wenn es beſonderer Kunſt der Darſteller bedarf, das wiederholte Motiv von einem vorausgegangenen kräftig abzuheben. Shakeſpeare liebt die Wiederholung deſſelben Motivs zur Verſtärkung der Wirkungen. Ein gutes Beiſpiel iſt die Schlaftrunkenheit des Lucius im Julius Cäſar, welche in der Verſchwörungsſcene den Gegenſatz in den Stimmungen des Herrn und Dieners und den milden Sinn des Brutus zeigt, und in der großen Zeltſcene faſt wörtlich wiederholt wird. Der zweite Anſchlag deſſelben Accords hat hier die Erſcheinung einzuleiten, ſein weicher Mollklang erinnert den Hörer ſehr ſchön an jene Unglücksnacht und die Schuld des Brutus. Aehnlich wirkt in Romeo und Julie ſowol durch Gleichklang als durch abſtechende Behandlung die Wiederholung des Zweikampfes mit tötlichem Ausgang. Ferner im Othello die wiederkehrenden prächtigen Variationen deſſelben Themas in den kleinen Scenen zwiſchen Jago und Roderigo. Aber nicht immer iſt es dem großen Dichter mit dieſen Wirkungen geglückt. Schon die Wiederholung des Hexenmotivs in der zweiten Hälfte des Macbeth iſt keine Verſtärkung der Wirkung. Das Geſpenſtige widerſtand wohl der breitern Ausführung an der zweiten Stelle. Ein ſehr berühmtes Beiſpiel ſolcher Wiederholung iſt die zweimalige Brautwerbung Richard's III., die Scene an der Bahre und die Unterredung mit Eliſabeth Rivers.*) Daß die Wiederholung hier als be-

*) Die Scene iſt aber durchaus nicht ganz wegzulaſſen, wie wohl geſchieht. Auch die Kürzung muß den Gegenſatz zu der erſteren, die befehlende Härte des Tyrannen, die lauernde Feindſchaft der Mutter und die Täuſchung Richards durch eine von ihm verachtete Frau hervorheben. Wollen unſere Regiſſeure nicht mehr dulden, ſo mögen ſie etwa folgende Kürzung ertragen. Wenn man die Verſe der Schlegel-Tieck'ſchen Ausgabe von den Worten Richards: „Bleibt, gnädge Frau, ich muß ein Wort Euch ſagen", bis zum Ende der Scene, den Worten Richards: „bringt meinen Liebeskuß, lebt wohl" mit fortlaufenden Ziffern von 1 — 238 be-

UNIVERSITY OF CALIFORNIA

deutſamer Zug für Richard ſteht, und daß eine ſtarke Wirkung bezweckt iſt, wird ſchon aus der großen Kunſt und breiten Ausführung beider Scenen deutlich. Auch iſt die zweite Scene mit größter Liebe behandelt, der Dichter hat darin eine für ihn neue und ſeine Technik angewandt, er hat ſie nach antikem Vorbild, Reden und Gegenreden gleich lang Vers gegen Vers geſetzt, gehalten. Und unſere Kritik pflegt wohl eine beſondere Schönheit des großen Dramas aus dieſer Scene zu erklären. In der That iſt ſie auf der Bühne ein Uebelſtand. Die ungeheure Handlung drängt bereits mit einer Gewalt zum Ende, welche dem Zuſchauer die volle Empfänglichkeit für das ausgedehnte und kunſtvolle Wortgefecht dieſer Unterredung nimmt. — Ein ähnlicher Uebelſtand iſt im Kaufmann von Venedig für unſere Zuhörer die dreimalige Wiederholung der Wahlſcene am Käſtchen; die dramatiſche Bewegung der beiden erſten Scenen iſt gering und die Zierlichkeit in den Reden der Wählenden nicht reizvoll genug. Shakeſpeare durfte ſich dergleichen rhetoriſche Feinheiten gern erlauben, weil ſein dauerhafteres Publikum an gebildeter höfiſcher Rede beſonderes Behagen fand.

---

zeichnet, ſo bleiben folgende Verſe ſtehen: 1—3, 7—9, 54, 59, 60, 97—101, 103, 104, 113, 114, 123—128, 131, 133, 143—160, 210—221, 223, 225—227, 236—238.

7.

Was iſt tragiſch?

Es iſt bekannt, wie emſig ſeit Leſſing der deutſche Dichter bemüht war, jene geheimnißvolle Eigenſchaft des Dramas zu ergründen, welche man das Tragiſche nannte. Es ſollte der Niederſchlag ſein, welchen die ſittliche Weltanſchauung des Dichters in dem Stücke abſetzt, und der Dichter ſollte auch durch ſittliche Wirkungen ein Bildner ſeiner Zeit werden; es ſollte eine ethiſche Kraft ſein, womit der Dichter Handlung und Charaktere zu füllen hat, und man war in dieſem Fall nur verſchiedener Meinung über das Weſen des dramatiſchen Ethos. Die Ausdrücke tragiſche Schuld, innere Reinigung, poetiſche Gerechtigkeit ſind bequeme Schlagwörter der Kritik geworden, bei denen man ſo Verſchiedenes denkt. Darin aber war man einig, daß die tragiſche Wirkung des Dramas von der Art und Weiſe abhänge, wie der Dichter ſeine Charaktere durch die Handlung führt, ihnen das Schickſal zutheilt, den Kampf ihres einſeitigen Begehrens gegen die widerſtrebenden Kräfte leitet und endigt.

Da der Dichter ſeine Handlung frei zur Einheit fügt und dieſe Einheit dadurch hervorbringt, daß er die Einzelnheiten der dargeſtellten Begebenheiten in vernünftigen innern Zuſammenhang ſetzt, ſo iſt allerdings klar, daß ſich auch die Vorſtellungen des Dichters von menſchlicher Freiheit und Abhängigkeit, ſein Verſtändniß des großen Weltzuſammenhanges,

ſeine Anſicht über Vorſehung und Schickſal in einer poetiſchen Erfindung ausdrücken müſſen, welche Thun und Leiden eines bedeutenden Menſchen in großen Verhältniſſen aus dem Innern deſſelben herleitet. Es iſt ferner deutlich, daß dem Dichter obliegt, dieſen Kampf zu einem Schluß zu führen, welcher die Humanität und Vernunft der Hörer nicht verletzt, ſondern befriedigt. Und daß es für die gute Wirkung ſeines Dramas durchaus nicht gleichgültig iſt, ob er ſich bei Herleitung der Schuld aus dem Innern des Helden und bei Herleitung der Vergeltung aus dem Zwange der Handlung als ein Mann von gutem Urtheil und richtiger Empfindung bewährt. Aber ebenſo deutlich iſt, daß Empfindung und Urtheil der Dichter in den verſchiedenen Jahrhunderten ungleich, und in den einzelnen Dichtern nicht in gleicher Weiſe abgeſtuft ſein werden. Offenbar wird derjenige nach der Anſicht ſeiner Zeitgenoſſen am beſten das Schickſal ſeiner Helden leiten, der in ſeinem eigenen Leben hohe Bildung, umfaſſende Menſchenkenntniß und einen männlichen Charakter entwickelt hat. Denn was aus dem Drama herausleuchtet, iſt nur der Abglanz ſeiner eigenen Auffaſſung der größten Weltverhältniſſe. Es läßt ſich nicht lehren, es läßt ſich nicht in das einzelne Drama hineinfügen, wie eine Rolle oder Scene.

Deshalb wird hier als Antwort auf die Frage, wie ein Dichter ſeine Handlung zuſammenfügen müſſe, damit ſie in dieſem Sinne tragiſch werde, der ernſt gemeinte Rath gegeben, daß er darum wenig zu ſorgen habe. Er ſoll ſich ſelbſt zu einem tüchtigen Mann machen, dann mit fröhlichem Herzen an einen Stoff gehen, welcher kräftige Charaktere in großem Kampf darbietet, und ſoll die wohltönenden Worte Schuld und Reinigung, Läuterung und Erhebung, Andern überlaſſen. Es iſt zuweilen unklarer Moſt, in ehrwürdige Schläuche gefüllt. Was in Wahrheit dramatiſch iſt, das wirkt in ernſter ſtarkbewegter Handlung tragiſch, wenn der ein Mann war, der es ſchrieb; wo nicht, zuverläſſig nicht.

Der eigene Charakter des Dichters bestimmt im Drama hohen Stils weit mehr die höchsten Wirkungen, als bei irgend einer andern Kunstgattung. Aber der Irrthum früherer Kunstanschauungen war, daß sie nur aus Moral oder Ethos des Dramas die eigenthümliche Gesammtwirkung desselben zu erklären suchten, an welcher Wortklang, Geberde, Tracht und noch vieles Andere Antheil haben.

Vom Dichter wird das Wort tragisch in zwei verschiedenen Bedeutungen gebraucht; es bezeichnet zuerst die eigenthümliche Gesammtwirkung, welche ein gelungenes Drama großen Stils auf die Seelen der Hörer ausübt, und zweitens eine bestimmte Art von dramatischen Wirkungen, welche angewissen Stellen des Dramas entweder nützlich oder unentbehrlich sind. Die erstere ist die physiologische Bedeutung des Ausdrucks, die zweite eine technische Bezeichnung.

Schon den Griechen war ein Eigenthümliches in der Gesammtwirkung des Dramas sehr wohl bekannt. Aristoteles hat die besonderen Einflüsse der dramatischen Wirkungen auf das Leben der Zuschauer scharf beobachtet und so gut als eine charakteristische Eigenschaft des Dramas begriffen, daß er sie in seine berühmte Begriffsbestimmung der Tragödie aufnahm. Diese Erklärung: „die Tragödie ist die künstlerische Umbildung einer würdigen und einheitlich abgeschlossenen Begebenheit, welche Größe hat" u. s. w., schließt mit den Worten: „und sie bewirkt durch Erregung von Mitleid und Furcht die Katharsis solcher Gemüthsbewegungen." Ausführlich erklärt er an anderer Stelle (Rhetorik II, 8), was Mitleid sei und wodurch dasselbe erregt werde. Mitleid erregend ist ihm das ganze Gebiet menschlicher Leiden, Zustände und Handlungen, deren Beobachtung das hervorbringt, was wir Rührung und Erschütterung nennen. Das Wort Katharsis aber, welches als ein Ausdruck der alten Heilkunde die Ableitung von Krankheitsstoffen, als Ausdruck des Götterdienstes die durch Sühnung hervorgebrachte Befreiung des Menschen von Befleckendem

bezeichnete, ist ein offenbar von ihm geschaffener Kunstausdruck für die eigenartige Wirkung der Tragödie auf die Hörer. Diese besonderen Wirkungen, welche der scharfsinnige Beobachter an seinen Zeitgenossen wahrnahm, sind nicht mehr ganz dieselben, welche die Aufführung eines großen dramatischen Kunstwerks auf unsere Zuschauer ausübt, aber sie sind ihnen nahe verwandt, und es lohnt, den Unterschied zu beachten.

Wer je an sich selbst die Wirkungen einer Tragödie beobachtet hat, der muß mit Erstaunen bemerken, wie die Rührung und Erschütterung, welche durch die Bewegung der Charaktere verursacht wird, verbunden mit der mächtigen Spannung, welche der Zusammenhang der Handlung hervorbringt, das Nervenleben ergreifen. Weit leichter als im wirklichen Leben rollt die Thräne, zuckt der Mund; dieser Schmerz ist aber zugleich mit kräftigem Wohlbehagen verbunden: während der Hörer Gedanken, Leiden und Schicksale der Helden mit einer Lebendigkeit nachempfindet, als ob sie seine eigenen wären, hat er mitten in der heftigsten Erregung die Empfindung einer unumschränkten Freiheit, welche ihn zugleich hoch über die Ereignisse heraushebt, durch welche seine Fähigkeit, Eindrücke aufzunehmen, vollständig in Anspruch genommen scheint. Er wird nach dem Fallen des Vorhangs trotz der starken Anstrengung, in welche er durch Stunden versetzt war, eine Steigerung seiner Lebenskraft wahrnehmen, das Auge leuchtet, der Schritt ist elastisch, jede Bewegung fest und frei. Auf die Erschütterung ist ein Gefühl von freudiger Sicherheit gefolgt, in den Empfindungen der nächsten Stunde ist ein edler Aufschwung, in seiner Wortfügung nachdrückliche Kraft, die gesammte eigene Produktion ist ihm gesteigert. Der Glanz großer Anschauungen und starker Gefühle, der in seine Seele gezogen, liegt wie eine Verklärung auf seinem Wesen. Diese merkwürdige Ergriffenheit von Leib und Seele, das Herausheben aus den Stimmungen des Tages, das freie Wohl-

gefühl nach großen Aufregungen ist genau das, was bei dem modernen Drama der Katharsis des Aristoteles entspricht. Es ist kein Zweifel, daß solche Folge scenischer Aufführungen bei den fein beanlagten Hellenen nach einer zehnstündigen Anspannung durch die stärksten Wirkungen gesteigerter und auffallender zu Tage kam.

Die erhebende Einwirkung des Schönen auf die Seele ist keiner Kunst ganz fremd, aber das Besondere, welches durch die Verbindung von Schmerz, Schauer und Behagen mit einer starken Anspannung der Phantasie und Urtheilskraft und durch die hohe Befriedigung unserer Forderungen an einen vernünftigen Weltzusammenhang hervorgebracht wird, ist der dramatischen Dichtkunst allein eigen. Auch die durchdringende Stärke dieses dramatischen Effekts ist bei der Mehrzahl der Menschen größer als die Stärke der Wirkungen, welche durch andere Künste ausgeübt werden. Nur die Musik vermag noch heftiger das Nervenleben zu beeinflussen, aber die Erschütterungen, welche der Ton hervorruft, fallen vorzugsweise in das Gebiet der unmittelbaren Empfindung, welche sich nicht zum Gedanken verklärt, sie sind mehr verzückt und weniger vergeistigt.

Allerdings sind die Wirkungen des Dramas bei uns nicht mehr ganz dieselben wie zur Zeit des Aristoteles. Und er selbst erklärt uns das. Er, der so gut wußte, daß die Handlung die Hauptsache im Drama sei und daß Euripides seine Handlungen übel zusammenfüge, nennt diesen doch den am meisten tragischen Dichter, d. h. den, welcher die einem Drama eigenthümlichen Wirkungen am stärksten hervorzubringen wußte. Uns aber macht kaum ein Stück des Euripides starke Gesammtwirkung, wie sehr die Seelenstürme der Helden in einzelnen seiner bessern Dramen erschüttern. Woher kommt diese Verschiedenheit der Auffassung? Euripides war Meister in Darstellung der leidenschaftlichen Bewegung, mit zu geringer Rücksicht auf die scharfe Ausprägung der Personen und auf den

vernünftigen Zuſammenhang der Handlung. Den Griechen aber war ihr Drama aus einer Verbindung der Muſik und Lyrik heraufgekommen, es bewahrte über Ariſtoteles hinaus Einiges aus ſeiner erſten Jugend. Der muſikaliſche Beſtandtheil dauerte nicht nur in den Chören, auch dem Helden ſteigerte ſich auf Höhenpunkten die rhythmiſch bewegte Sprache leicht zum Geſange und die Höhenpunkte waren häufig durch breit ausgeführte Pathosſcenen bezeichnet. Der Geſammteindruck der alten Tragödie ſtand alſo zwiſchen dem unſerer Oper und unſeres Dramas, vielleicht der Oper noch näher, er behielt etwas von dem gewaltig Aufwühlenden der Muſik.

Dagegen war in der antiken Tragödie eine andere Wirkung nur unvollſtändig entwickelt, welche unſerem Trauerſpiel unentbehrlich iſt. Die dramatiſchen Ideen und Handlungen der Griechen entbehrten eine vernünftige Weltordnung, d. h. eine Fügung der Begebenheiten, welche aus der Anlage und der Einſeitigkeit der dargeſtellten Charaktere vollſtändig erklärt wird. Wir ſind freiere Männer geworden, wir erkennen auf der Bühne kein anderes Schickſal an, als ein ſolches, das aus dem Weſen der Helden ſelbſt hervorgeht. Der moderne Dichter hat dem Zuſchauer die ſtolze Freude zu bereiten, daß die Welt, in welche er ihn einführt, durchaus den idealen Forderungen entſpricht, welche Gemüth und Urtheil der Hörer gegenüber den Ereigniſſen der Wirklichkeit erheben. Menſchliche Vernunft erſcheint in dem neueren Drama als einig und eins mit dem Göttlichen, alles Unbegreifliche der Weltordnung nach den Bedürfniſſen unſeres Geiſtes und Gemüthes umgebildet. Und dieſe Eigenthümlichkeit der Handlung verſtärkt allerdings dem Zuſchauer der beſten neueren Dramen die ſchöne Klarheit und fröhliche Gehobenheit, ſie hilft, ihn ſelbſt auf Stunden größer, freier, edler zu machen. Dies iſt der Punkt, wo der Charakter des modernen Dichters, ſeine freie Männlichkeit, größeren Einfluß auf die Geſammtwirkung ausübt, als im Alterthum.

Dieſe Einheit des Göttlichen und Vernünftigen ſuchte auch der attiſche Dichter, aber ihm wurde ſchwer ſie zu finden. Allerdings leuchtet dies freie Tragiſche auch in einzelnen Dramen des Alterthums auf. Und das iſt erklärlich. Denn die Lebensgeſetze des poetiſchen Schaffens beſtimmen den Schaffenden, lange bevor die Kunſtbetrachtung Formeln dafür gefunden hat, und in ſeinen beſten Stunden mag der Dichter eine innere Freiheit und Größe erhalten, welche ihn weit über die Beſchränktheiten ſeiner Zeit hinaushebt. Sophokles leitet einige Male in faſt germaniſcher Weiſe Charakter und Schickſal ſeiner Helden. Im Ganzen aber kamen die Griechen nicht über eine Gebundenheit hinaus, welche uns auch bei der ſtärkſten Kunſtwirkung als ein Mangel erſcheint. Schon das epiſche Gebiet ihrer Stoffe war für eine freie Leitung der Heldengeſchicke durchaus ungünſtig. Von außen greift ein unverſtändliches Schickſal in die Handlung ein, Weiſſagungen und Orakelſprüche wirken auf den Entſchluß, zufälliges Unglück ſchlägt auf die Helden, Unthaten der Eltern beſtimmen auch das Schickſal der ſpätern Nachkommen, die Perſonificationen der Gottheit treten als Freunde und Feinde in die Handlung ein, zwiſchen dem, was ihren Zorn aufregt, und den Strafen, welche ſie verhängen, iſt nach menſchlichem Urtheil nicht immer ein Zuſammenhang, noch weniger ein vernünftiges Verhältniß. Die Einſeitigkeit und Willkür, mit welcher ſie herrſchen, iſt furchtbar und beängſtigend, auch wo ſie ſich einmal mild verſöhnen, bleiben ſie ein Fremdes. Solcher kalten Uebermacht gegenüber iſt demüthige Beſcheidenheit des Menſchen die höchſte Weisheit. Wer feſt auf ſich ſelbſt zu ſtehen meint, der verfällt am erſten einer unheimlichen Gewalt, welche den Schuldigen wie den Unſchuldigen vernichtet. Bei dieſer Auffaſſung, welche im letzten Grunde traurig, finſter, zermalmend war, blieb dem griechiſchen Dichter nur das Mittel, auch in die Charaktere ſeiner unfreien Helden etwas zu legen, was einigermaßen das Furchtbare, das ſie zu

leiden hatten, erklärte. Und die große Kunst des Sophokles zeigt sich unter Anderem auch in dieser Färbung seiner Personen. Aber nicht immer reicht die weise Fügung seiner Charaktere hin, um den Verlauf ihres Schicksals zu begründen: sie bleibt nicht selten ein unzureichendes Motiv. Die Größe, welche die antiken Dichter hervorbrachten, lag zunächst in der Stärke der Leidenschaften, dann in dem Ungeheuern der Kämpfe, durch welche ihre Helden niedergeworfen wurden, endlich in der Strenge, Härte und Schonungslosigkeit, mit welcher sie die Charaktere handeln und leiden machten.

Die Griechen aber fühlten sehr gut, daß es nicht rathsam sei, den Zuschauer nach solchen Wirkungen von den Gebilden der schönen Kunst zu entlassen. Sie schlossen deshalb die Aufführung des Tages mit einer Parodie, in welcher sie die ernsten Helden der Tragödie mit übermüthigem Scherz behandelten und die Kämpfe derselben launig nachbildeten. Die Satyrspiele waren ein äußerliches Mittel, um die Erfrischung hervorzubringen, welche für uns in den Wirkungen der Tragödie selbst liegt.

Aus diesen Gründen gilt von jener Begriffsbestimmung des Aristoteles der letzte Satz nicht ohne Einschränkungen für unser Drama. Ihm wie uns ist Hauptwirkung des Dramas die Entladung von den trüben und beengenden Stimmungen des Tages, welche uns durch den Jammer und das Fürchterliche in der Welt kommen. Aber wenn er diese Befreiung — an anderer Stelle — dadurch zu erklären weiß, daß der Mensch das Bedürfniß habe, sich gerührt und erschüttert zu sehen, und daß die gewaltige Befriedigung und Sättigung dieses Bedürfnisses ihm innere Freiheit gebe, so ist diese Erklärung zwar auch für uns nicht unverständlich, aber sie nimmt als den letzten innern Grund dieses Bedürfnisses pathologische Zustände an, wo wir fröhliche Rührigkeit der Hörer erkennen.

Denn der letzte Grund jeder großen Wirkung des Dramas liegt nicht in dem Bedürfniß des Hörers, leidend Eindrücke auf-

zunehmen, ſondern in ſeinem unabläſſigen Drange zu ſchaffen und zu bilden. Der dramatiſche Dichter zwingt den Hörer zum Nachſchaffen. Die ganze Welt von Charakteren, von Leid und Schickſal muß der Hörende in ſich ſelbſt lebendig machen; während er mit höchſter Spannung aufnimmt, iſt er zugleich in ſtärkſter und ſchnellſter ſchöpferiſcher Thätigkeit. Eine ähnliche Wärme und beglückende Heiterkeit, wie ſie der Dichter im Schaffen empfand, erfüllt auch den nachſchaffenden Hörer: daher der Schmerz mit Wohlgefühl, daher die Erhebung, welche den Schluß des Werkes überdauert. Und dieſe Aufregung der ſchaffenden Kräfte wird bei dem Drama der Neuzeit allerdings noch von einem milderen Licht durchſtrahlt. Denn eng damit verbunden iſt uns die erhebende Empfindung von der ewigen Vernunft in den ſchwerſten Schickſalen und Leiden des Menſchen. Der Hörer fühlt und erkennt, daß die Gottheit, welche ſein Leben leitet, auch wo ſie das einzelne menſchliche Daſein zerbricht, in liebevollem Bündniß mit dem Menſchengeſchlecht handelt, und er ſelbſt fühlt ſich ſchöpferiſch gehoben, als einig mit der großen, weltlenkenden Gewalt.

So iſt die Geſammtwirkung des Dramas, das Tragiſche, bei uns jener griechiſchen verwandt, nicht mehr ganz dieſelbe. Der Grieche lauſchte in der grünen Jugendzeit des Menſchengeſchlechts nach den Tönen des Proſceniums, erfüllt von dem heiligen Rauſch des Dionyſos, der Germane ſchaut in die Welt des Scheins, nicht weniger bewegt, aber als ein Herr der Erde; das Menſchengeſchlecht hat ſeitdem eine lange Geſchichte durchlebt, wir alle ſind durch hiſtoriſche Wiſſenſchaft erzogen.

Aber nicht nur die Geſammtwirkung des Dramas bezeichnet man durch das Wort tragiſch. Der Dichter der Gegenwart und zuweilen auch das Volk gebrauchen das Wort in engerer Bedeutung. Wir verſtehen darunter auch eine beſondere Art der dramatiſchen Wirkungen.

Wenn an einem Punkte der Handlung plötzlich, unerwartet, im Gegenſatz zu dem Vorhergehenden etwas Trauriges,

Finſteres, Schreckliches eintritt, das wir doch ſofort als aus der urſächlichen Verbindung der Ereigniſſe hervorgegangen und aus den Vorausſetzungen des Stückes als vollſtändig begreiflich empfinden, ſo iſt dies Neue ein tragiſches Moment. Das tragiſche Moment muß alſo folgende drei Eigenſchaften haben: 1) es muß wichtig und folgenſchwer für den Helden ſein, 2) es muß unerwartet aufſpringen, 3) es muß durch eine dem Zuſchauer ſichtbare Kette von Nebenvorſtellungen in vernünftigem Zuſammenhang mit früheren Theilen der Handlung ſtehen. Nachdem die Verſchworenen den Cäſar getötet und ſich, wie ſie meinen, den Antonius verbündet haben, wiegelt Antonius durch ſeine Rede dieſelben Römer, für deren Freiheit Brutus den Mord begangen hat, gegen die Mörder auf. Als Romeo ſich mit Julia vermählt hat, iſt er in die Nothwendigkeit verſetzt, ihren Vetter Tybalt im Zweikampf zu töten, und wird verbannt. Als Maria Stuart der Eliſabeth ſo weit genähert iſt, daß eine verſöhnende Zuſammenkunft der beiden Königinnen möglich wird, entbrennt zwiſchen beiden ein Zank, der tötlich für Maria wird. Hier ſind die Rede des Antonius, der Tod des Tybalt, der Zank der Königinnen die tragiſchen Momente. Ihre Wirkung beruht darauf, daß der Zuſchauer das Bedeutungsvolle als überraſchend und doch in feſtem Zuſammenhange mit dem Vorhergehenden begreift. Die Rede des Antonius empfindet der Hörer lebhaft als eine Folge des Unrechts, welches die Verſchworenen gegen Cäſar geübt haben; durch die Stellung des Antonius zu Cäſar und ſein Verhalten in der vorausgegangenen Dialogſcene mit den Verſchworenen wird ſie zugleich als nothwendige Folge der Schonung und des kopfloſen und vorſchnellen Vertrauens, welches die Mörder ihm ſchenken, begriffen. Daß Romeo den Tybalt töten muß, wird augenblicklich als unvermeidliche Folge des tötlichen Familienzwiſtes und des Zweikampfes mit Mercutio verſtanden; den Streit der beiden Königinnen faßt der Hörer ſogleich als natürliche Folge des Stolzes, Haſſes und der alten Eiferſucht.

In derſelben techniſchen Bedeutung wird das Wort tragiſch zuweilen auch auf Ereigniſſe des wirklichen Lebens angewandt. Die Thatſache z. B., daß Luther, der ſtarke Kämpfer für die Freiheit der Gewiſſen, in der letzten Hälfte ſeines Lebens ſelbſt ein unduldſamer Beherrſcher der Gewiſſen wurde, enthält, ſo hingeſtellt, nichts Tragiſches. In Luther mag ſich übergroße Herrſchſucht entwickelt haben, er mag altersſchwach geworden ſein u. ſ. w. Von dem Augenblick aber, wo uns durch eine Reihe von Nebenvorſtellungen klar wird, daß dieſe Unduldſamkeit die nothwendige Folge deſſelben ehrlichen rückſichtsloſen Ringens nach Wahrheit war, welches die Reformation durchgeſetzt hat, daß dieſelbe fromme Feſtigkeit, mit welcher Luther ſeine Auffaſſung der Bibel der römiſchen Kirche gegenüberhielt, ihn dazu brachte, dieſe Auffaſſung gegen abweichendes Urtheil zu vertreten, daß ihm, wenn er in ſeiner Stellung außerhalb der Kirche nicht verzweifeln wollte, nur übrig blieb, ſtierköpfig den Buchſtaben ſeiner Schrift feſtzuhalten, — von dem Augenblicke alſo, wo wir den innerlichen Zuſammenhang ſeiner Unduldſamkeit mit allem Guten und Großen ſeiner Natur begreifen, macht dieſe Verdüſterung ſeines ſpäteren Lebens den Eindruck des Tragiſchen. Ebenſo bei Cromwell. Daß der Volksführer als Tyrann herrſchte, wirkt an ſich nicht tragiſch. Daß er es aber wider ſeinen Willen that und thun mußte, weil die Parteiſtellung, durch welche er heraufgekommen war, und ſein Antheil an der Hinrichtung des Königs die Herzen der Gemäßigten gegen ihn empört hatte, daß der ſtarke Held aus dem Zwange, den ihm ſein früheres Leben auflegte, ſich nicht loszuringen vermochte, das macht die Schatten, welche durch die ungeſetzliche Herrſchaft in ſein Leben fielen, für uns tragiſch. Daß Konradin, das Hohenſtaufenkind, einen Haufen zuſammenrafft und in Italien von ſeinem Gegner erſchlagen wird, das iſt an ſich nicht dramatiſch und in keiner Bedeutung des Wortes tragiſch. Ein ſchwacher Jüngling mit geringen Hilfsmitteln, — es war in der Ordnung, daß er

unterlag. Wenn uns aber in die Seele fällt, daß der Jüngling nur dem alten Zuge seines Geschlechtes nach Italien folgt, daß demselben Zuge fast alle großen Fürsten seines Hauses unterlegen sind und daß dieser Zug eines Kaisergeschlechts nichts Zufälliges ist, sondern auf der uralten geschichtlichen Verbindung Deutschlands mit Italien ruht, so erscheint uns der Tod Konradin's allerdings tragisch, nicht für ihn selbst, sondern als letzter Ausgang des größten Herrengeschlechtes jener Zeit.

Mit besonderem Nachdruck muß noch einmal hervorgehoben werden, daß das tragische Moment in seinem vernünftigen ursächlichen Zusammenhange mit den Grundbedingungen der Handlung verstanden werden muß. Für unser Drama haben solche Ereignisse, welche unbegreiflich eintreten, Zwischenfälle, deren Beziehung zur Handlung sich geheimnißvoll verhüllt, Einflüsse, deren Bedeutung auf abergläubischen Vorstellungen beruht, Motive, die aus dem Traumleben genommen sind, Prophezeiungen, Ahnungen nur untergeordnete Bedeutung. Wenn ein Familienbild, welches vom Nagel fällt, Tod und Verderben vorbedeutsam anzeigen soll; wenn ein Dolch, der zu einer Unthat verwendet wurde, mit einem geheimnißvoll fortwirkenden Fluch behaftet erscheint, bis er auch dem Mörder den Tod bringt, so sind dergleichen Versuche, die tragische Wirkung auf einen innern Zusammenhang zu begründen, der uns unverständlich ist oder unvernünftig erscheint, für das freie Geschlecht der Gegenwart schwächlich oder gar unleidlich. Was uns als Zufall, selbst als überraschender, entgegentritt, ziemt nicht für große Wirkungen der Bühne. Es ist erst einige Jahrzehnte her, daß in Deutschland neben vielem Andern auch die Verwerthung solcher Motive versucht wurde.

Die Hellenen waren, nebenbei bemerkt, in Benutzung dieser vernunftwidrigen Momente zu tragischer Wirkung etwas weniger wähleriſch. Sie mochten sich auch einmal damit begnügen, wenn der innere Zusammenhang eines plötzlich eintretenden

tragiſchen Moments mit Vorhergehendem nur in ahnungsvollem Schauer empfunden wurde. Wenn Ariſtoteles als ein in dieſer Richtung wirkſames Beiſpiel anführt, daß die einem Manne errichtete Bildſäule im Umfallen den erſchlug, der an dem Tode des Mannes ſchuld war, ſo würden wir zwar im Leben des Tages ſolchen Zufall als bedeutſam empfinden, für die Kunſt würden wir ihn nicht mit Erfolg verwerthen. Sophokles weiß auch bei ſolchen Momenten einen natürlichen und verſtändlichen Zuſammenhang zwiſchen Urſache und Wirkung hervorzuheben, ſoweit ſeine Mythen das irgend geſtatteten. Sehr merkwürdig iſt z. B. die Art und Weiſe, wie er die giftige Wirkung des Neſſoskleides, welches Deianeira dem Herakles ſendet, mit realiſtiſcher Ausführlichkeit erklärt.

Das tragiſche Moment iſt aber im Drama eine einzelne von vielen Wirkungen. Sie kann einmal eintreten, wie gewöhnlich geſchieht, ſie kann in demſelben Stück öfter angewandt werden. So hat Romeo und Julie drei tragiſche Momente: den Tod des Tybalt nach der Vermählung, die Verlobung der Julia mit Paris nach der Brautnacht, den Tod des Paris vor der Kataſtrophe. Die Stellung, welche dies Moment im Stücke einnimmt, iſt nicht immer dieſelbe, ein Punkt aber iſt vorzugsweiſe dafür geeignet, ſo daß die Fälle, in denen es einen andern Platz fordert, als Ausnahme betrachtet werden können. Und es iſt zweckmäßig, im Zuſammenhange mit dem Vorhergehenden darüber zu reden, obgleich die Theile des Dramas erſt im folgenden Kapitel beſprochen werden.

Der Punkt, von welchem ab die That des Helden auf denſelben zurückwirkt, iſt einer der wichtigſten im Drama. Dieſer Beginn der Reaktion, mit dem Höhenpunkt zuweilen in einer Scene verbunden, iſt, ſo lange es eine dramatiſche Kunſt giebt, beſonders ausgezeichnet worden. Die Befangenheit des Helden und die verhängnißvolle Lage, in welche er ſich gebracht hat, ſoll dadurch eindringlich dargeſtellt werden; zugleich aber hat dieſes Moment die Aufgabe, für den zweiten Theil des Stückes

neue Spannung hervorzubringen, umſomehr, je glänzender der äußere Erfolg des Helden bis dahin geweſen iſt und je großartiger die Scene des Höhenpunktes denſelben dargeſtellt hat. Was jetzt in das Stück tritt, muß alle die Eigenſchaften haben, welche oben auseinander geſetzt wurden, es muß ein ſcharfer Gegenſatz, es muß nicht zufällig, es muß folgenſchwer ſein. Deshalb wird es Wichtigkeit und eine gewiſſe Größe haben müſſen. Dieſe Scene des tragiſchen Momentes folgt entweder der Scene des Höhenpunktes unmittelbar, wie die Verzweiflung der Julia auf den Abſchied Romeo's, oder durch eine Zwiſchenſcene verbunden, wie die Rede des Antonius auf die Ermordung des Cäſar; oder ſie iſt mit der Scene des Höhenpunktes zu einer ſceniſchen Einheit zuſammengekoppelt, wie in Maria Stuart, oder ſie iſt gar durch einen Aktſchluß davon getrennt, wie in Kabale und Liebe, wo das Briefſchreiben Luiſens den Höhenpunkt bezeichnet, die Ueberzeugung Ferdinand's von der Untreue der Geliebten das tragiſche Moment.

Solche Scenen ſtehen faſt immer noch im dritten Akt unſerer Stücke, weniger wirkſam im Beginn des vierten.

Sie ſind allerdings dem Trauerſpiel nicht unbedingt nothwendig, es iſt ſehr wohl möglich, die wachſende Rückwirkung durch mehre Schläge in allmählicher Verſtärkung zu leiten. Dies wird zumeiſt da der Fall ſein, wo die Kataſtrophe durch Gemüthsvorgänge des Helden bewirkt wird, wie im Othello.

Es iſt für uns Moderne von Werth, zu erkennen, wie wichtig den Griechen dieſes Eintreten des tragiſchen Momentes in die Handlung war. Es war unter anderem Namen genau dieſelbe Wirkung, und ſie wurde durch die attiſchen Kunſtrichter noch bedeutſamer hervorgehoben, als uns nöthig iſt. Auch ihren Tragödien war dies Moment nicht unentbehrlich, aber es galt für eine der ſchönſten und wirkungsvollſten Erfindungen. Ja ſie unterſchieden dieſe Wirkung darnach, ob ſie in der Handlung ſelbſt oder in der Stellung der Hauptcharaktere

zu einander eine Wendung hervorbrachte, und hatten für jeden dieſer Fälle beſondere Benennungen, offenbar Ausdrücke der alten Dichterwerkſtatt, welche uns ein Zufall in der Poetik des Ariſtoteles erhalten hat.*)

Peripetie heißt den Griechen das tragiſche Moment, welches das Wollen des Helden und damit die Handlung durch das plötzliche Einbrechen eines zwar unvorhergeſehenen und überraſchenden, aber in der Anlage der Handlung bereits gegründeten Ereigniſſes in einer Richtung forttreibt, welche von der des Anfanges ſehr verſchieden iſt. Solche Peripetieſcenen ſind im Philoktet die Wandlung in den Anſichten des Neoptolemos, im König Oedipus die Berichte des Boten und des Hirten an Jokaſte und den König, in den Trachinierinnen der Bericht des Hyllos an Deianeira über die Wirkung des Neſſoskleides. Vorzugsweiſe durch dieſes Moment wurde eine kräftige Bewegung des zweiten Theils hervorgebracht, und die Athener unterſchieden ſorgfältig Tragödien mit und ohne Peripetie. Die mit Peripetie galten im Ganzen betrachtet für die beſſeren. Nur darin unterſcheidet ſich dies Moment der antiken Handlung von dem entſprechenden neueren, daß es nicht nothwendig eine unheilvolle Wendung bezeichnete, weil die Tragödie des Alterthums nicht immer traurigen Ausgang hatte, ſondern auch den plötzlichen Umſchwung zum Beſſeren.

Kaum geringere Bedeutung beanſpruchten die Scenen, in denen die Stellung der handelnden Perſonen zu einander dadurch geändert wurde, daß ſich eine alte wichtige Beziehung

*) Beide Fachausdrücke werden noch jetzt nicht immer richtig verſtanden. Peripetie bezeichnet durchaus nicht den letzten Theil der Handlung vom Höhenpunkte abwärts, welcher bei Ariſtoteles Katabaſis heißt, ſondern es iſt nur, was hier tragiſches Moment genannt wird, eine einzelne Scenenwirkung, zuweilen nur Theil einer Scene. — Das Kapitel über die Anagnoriſis aber, eins der lehrreichſten in der Poetik, weil es Einblick in die handwerksmäßige Methode der Dichterarbeit gewährt, ſchien gar einmal den Herausgebern unecht.

zwiſchen ihnen unerwartet offenbarte. Dieſe Scenen der Anagnoriſis, Erkennungsſcenen, waren es vorzugsweiſe, in denen die gemüthlichen Beziehungen der Helden zu einander in großartiger Ausführung ſichtbar wurden. Und da die griechiſche Bühne unſere Liebesſcenen nicht kannte, ſo nahmen ſie eine ähnliche Stellung ein, obgleich nicht immer Zuneigung, auch Haß in ihnen aufbrannte. Gelegenheit zu ſolchen Scenen aber boten die Stoffe der Hellenen ſehr reichlich. Die Helden der griechiſchen Sage ſind faſt ohne Ausnahme ein umherſchweifendes Geſchlecht. Ausziehen und wiederkehren, Freunde und Feinde unerwartet finden, gehörte zu den häufigſten Zügen der Sage. Faſt jeder Sagenkreis enthält Kinder, welche ihre Eltern nicht kannten, Gatten, welche nach längerer Trennung einander unter bedenklichen Umſtänden wiederſahen, Gaſtfreunde und Feinde, welche Namen und Abſicht klug zu verhüllen ſuchten. Deshalb wurden bei vielen Stoffen Scenen der Begegnung, des Wiederfindens, der Erinnerung an bedeutungsvolle Ereigniſſe der Vergangenheit von entſcheidender Wichtigkeit. Und nicht nur das Wiedererkennen von Menſchen, auch das Erkennen einer Gegend, einer beziehungsvollen Sache konnte Motiv für eine ſtarke Bewegung werden. Solche Scenen gaben dem antiken Dichter eine willkommene Gelegenheit zur Darſtellung von Gegenſätzen der Empfindung und zu den beliebten pathetiſchen Ausführungen, in welchen das heftig erregte Gefühl in langen Wellen ausſtrömte. Die Frau, welche einen Feind töten will und vor oder nach der That den eigenen Sohn erkennt; der Sohn, welcher in der Todfeindin ſeine Mutter wiederfindet, wie Jon; die Prieſterin, welche den fremden Mann opfern ſoll und in ihm den Bruder erräth, wie Iphigeneia; die Schweſter, welche den toten Bruder betrauert und im Ueberbringer des Aſchenkruges den lebenden zurückerhält, wie Elektra; die Amme des Odyſſeus, welche in einem Bettler den heimkehrenden Herrn an der Narbe des Fußes herausfindet, ſind einige von den zahlreichen Beiſpielen.

Häufig wurden ſolche Erkennungsſcenen zu Peripetiemomenten, wie die oben erwähnten Berichte des Boten und des Hirten für das Königspaar von Theben. Bei Ariſtoteles mag man nachleſen, wie wichtig den Griechen die Umſtände waren, durch welche die Erkennung veranlaßt wurde, ſie werden von dem großen Philoſophen genau nach ihrem inneren Werthe abgewogen und geſchätzt. Und es macht fröhlich zu ſehen, daß auch ſchon dem Griechen nicht zufällige äußere Merkmale für kunſtgemäße Motive galten, ſondern innere Bezüge zwiſchen den Erkennenden, welche ſich ungezwungen und charakteriſtiſch für beide in der Geſprächſcene offenbarten. Gerade hier wird uns ein Einblick, wie fein und ausgebildet die Theaterkritik der Griechen war, und wie peinlich gewiſſenhaft ſie vor einem neuen Drama auf das achteten, was ihrer Kunſtanſchauung für ſchöne Wirkung galt.

Zweites Kapitel.

Der Bau des Dramas.

1.

Spiel und Gegenspiel.

Das Drama stellt in einer Handlung durch Charaktere, vermittelst Wort, Stimme, Geberde diejenigen Seelenvorgänge dar, welche der Mensch vom Aufleuchten eines Eindrucks bis zu leidenschaftlichem Begehren und zur That durchmacht, sowie die inneren Bewegungen, welche durch eigene und fremde That aufgeregt werden.

Der Bau des Dramas soll diese beiden Gegensätze des Dramatischen zu einer Einheit verbunden zeigen, Ausströmen und Einströmen der Willenskraft, das Werden der That und ihre Reflexe auf die Seele, Satz und Gegensatz, Kampf und Gegenkampf, Steigen und Sinken, Binden und Lösen.

In jeder Stelle des Dramas kommen beide Richtungen des dramatischen Lebens, von denen die eine die andere unablässig fordert, in Spiel und Gegenspiel zur Geltung; aber auch im Ganzen wird die Handlung des Dramas und die Gruppirung seiner Charaktere dadurch zweitheilig. Der Inhalt des Dramas ist immer ein Kampf mit starken Seelenbewegungen, welchen der Held gegen widerstrebende Gewalten führt. Und wie der Held ein starkes Leben in gewisser Einseitigkeit und

Befangenheit enthalten muß, ſo muß auch die gegenſpielende Gewalt durch menſchliche Vertreter ſichtbar gemacht werden.

Es iſt zunächſt gleichgültig, auf welcher Seite der Kämpfenden die höhere Berechtigung liegt, ob Spieler oder Gegenſpieler mehr von Sitte, Geſetz, Ueberlieferung ihrer Zeit und dem Ethos des Dichters enthalten, in beiden Parteien mag Gutes und Schlechtes, Kraft und Schwäche verſchieden gemiſcht ſein. Beide aber müſſen einen allgemein verſtändlichen menſchlichen Inhalt haben. Und immer muß der Hauptheld ſich vor den Gegenſpielern kräftig abheben, der Antheil, welchen er für ſich gewinnt, muß der größere ſein, um ſo größer, je vollſtändiger das letzte Ergebniß des Kampfes ihn als Unterliegenden zeigt.

Dieſe zwei Haupttheile des Dramas ſind durch einen Punkt der Handlung, welcher in der Mitte derſelben liegt, feſt verbunden. Dieſe Mitte, der Höhenpunkt des Dramas, iſt die wichtigſte Stelle des Aufbaues, bis zu ihm ſteigt, von ihm ab fällt die Handlung. Es iſt nun entſcheidend für die Beſchaffenheit des Dramas, welche von den beiden Brechungen des dramatiſchen Lichtes in den erſten, und welche in den zweiten Theil als die vorherrſchende geſetzt wird, ob das Ausſtrömen oder Einſtrömen, das Spiel oder das Gegenſpiel den erſten Theil erhält. Beides iſt erlaubt, beide Fügungen des Baues vermögen ihre Berechtigung an Dramen von höchſtem Werth nachzuweiſen. Und dieſe beiden Arten ein Drama zu bilden ſind charakteriſtiſch geworden für die einzelnen Dichter und die Zeit, in welcher ſie lebten.

Entweder nämlich wird die Hauptperſon, der Held des Stücks, ſo eingeführt, daß ſich Weſen und Eigenthümlichkeit deſſelben noch unbefangen ausſpricht, und zwar bis zu den Momenten, wo als Folge äußerer Anregung oder innerer Gedankenverbindung in ihm der Beginn eines gewaltigen Gefühls oder Wollens wahrnehmbar wird. Die innere Bewegung, die leidenſchaftliche Spannung, das Begehren des Helden ſteigert

ſich, neue Umſtände, fördernd oder hemmend, verſtärken ſeine Befangenheit und den Kampf, ſiegreich ſchreitet der Hauptcharakter vor bis zu einer Lebensäußerung, in welcher die volle Kraft eines Gefühls und Wollens ſich zu einer „That" zuſammendrängt, durch welche die hohe Spannung des Helden für den Augenblick gelöſt wird. Von da beginnt eine Umkehr der Handlung; der Held erſchien bis dahin in einſeitigem aber erfolgreichem Begehren, von innen nach außen wirkend, die Lebensverhältniſſe, in denen er auftrat, mit ſich verändernd. Von dem Höhenpunkt wirkt das, was er gethan hat, auf ihn ſelbſt zurück und gewinnt Macht über ihn; die Außenwelt, welche im Aufſteigen des leidenſchaftlichen Kampfes durch den Helden beſiegt wurde, erhebt ſich im Kampfe über ihn. Immer ſtärker und ſiegreicher wird dieſe Gegenwirkung, bis ſie zuletzt in der Schlußkataſtrophe mit unwiderſtehlicher Gewalt den Helden unterliegen macht. Auf ſolche Kataſtrophe folgt ſchnell das Ende des Stückes, der Zuſtand, wo die Wiederherſtellung der Ruhe nach dem Kampfe ſichtbar wird.

Bei dieſer Anordnung ſieht man zuerſt das Werden der Aktion, dann die Wirkungen der Reaktion; der erſte Theil wird beſtimmt durch die aus der Tiefe des Helden herausbrechenden Forderungen, der zweite durch die Gegenforderungen, welche die heftig aufgeregte Umgebung erhebt. Dies iſt der Bau der Antigone, des Aias, aller großen Tragödien Shakeſpeare's mit Ausnahme des Othello und Lear, dann der Jungfrau und, weniger ſicher, der Doppeltragödie Wallenſtein.

Die andere Anordnung des Dramas dagegen ſtellt den Helden beim Beginn in verhältnißmäßiger Ruhe unter Lebensbedingungen dar, welche fremden Gewalten einen Einfluß auf ſein Inneres nahe legen. Dieſe Gewalten, die Gegenſpieler, arbeiten mit geſteigerter Thätigkeit ſo lange in die Seele des Helden, bis ſie denſelben auf dem Höhenpunkt in eine verhängnißvolle Befangenheit verſetzt haben, von welcher ab der

Held in leidenſchaftlichem Drange, begehrend, handelnd abwärts bis zur Kataſtrophe ſtürzt.

Dieſer Bau benutzt die Gegenſpieler, um die ſtarke Bewegung der Hauptſpieler zu motiviren; das Verhältniß der Hauptfiguren zu der Idee des Dramas iſt ein durchaus anderes, ſie treiben in der aufſteigenden Handlung nicht, ſondern werden getrieben.

Beiſpiele für dieſe Art des Baues ſind König Oedipus, Othello, Lear, Emilia Galotti, Clavigo, Kabale und Liebe.

Es könnte ſcheinen, daß dieſe zweite Methode der Dramenbildung die wirkſamere ſein müſſe. Allmählich, in beſonders genauer Ausführung ſieht man die Conflikte, durch welche das Leben der Helden geſtört wird, das Innere derſelben beſtimmen. Gerade da, wo der Zuſchauer kräftige Steigerung der Wirkungen fordert, tritt die vorbereitete Herrſchaft der Hauptcharaktere ein, Spannung und Theilnahme, die in der zweiten Hälfte des Dramas ſchwerer zu erhalten ſind, bleiben auf die Hauptperſonen feſtgebannt, der ſtürmiſche und unaufhaltſame Fortſchritt nach abwärts iſt gewaltigen und erſchütternden Wirkungen beſonders günſtig. Und in der That ſind Stoffe, in denen das allmähliche Entſtehen einer verhängnißvollen Leidenſchaft enthalten iſt, die den Helden zuletzt dem Untergange zuführt, für ſolche Behandlung vorzugsweiſe günſtig.

Aber das beſte dramatiſche Recht hat dieſe Art und Weiſe des Baues dennoch nicht, und es iſt kein Zufall, daß die größten Stücke von ſolcher Beſchaffenheit bei tragiſchem Ausgang dem Hörer in die Bewegung und Erſchütterung leicht eine quälende Empfindung miſchen, welche Freude und Erfriſchung verringert. Denn ſie zeigen den Helden nicht vorzugsweiſe als thatluſtige, angreifende Natur, ſondern als einen Empfangenden, Leidenden, der übermächtig beſtimmt wird durch das Gegenſpiel, das von außen in ihn ſchlägt. Die höchſte Gewalt einer Menſchenkraft, das was am unwiderſtehlichſten

die Herzen der Zuhörer fortreißt, ist zu allen Zeiten der kühne Sinn, der rücksichtslos sein eigenes Innere den Gewalten, welche ihn umgeben, gegenüberstellt. Das Wesen des Dramas ist Kampf und Spannung; je früher diese durch den Hauptheldeu selbst hervorgerufen und geleitet werden, desto besser.

Es ist wahr, jene erste Bauweise des Dramas birgt eine Gefahr, welche auch durch das Genie nicht in jedem Falle siegreich überwunden wird. Bei ihr ist in der Regel der erste Theil des Dramas, der den Helden in gesteigerter Spannung bis zum Höhenpunkt hinauftreibt, in seinem Erfolge gesichert; aber der zweite Theil, welcher doch die größeren Wirkungen fordert, hängt zumeist von dem Gegenspiel ab, und dies Gegenspiel muß hier in heftigerer Bewegung und in verhältnißmäßig größerer Berechtigung motivirt werden. Das mag die Aufmerksamkeit zerstreuen, anstatt sie zu steigern. Dazu kommt, daß der Held vom Höhenpunkt seines Handelns schwächer erscheinen muß als die gegenwirkenden Gestalten. Auch dadurch mag das Interesse an ihm verringert werden. Doch trotz dieser Schwierigkeit darf der Dichter nicht in Zweifel sein, welcher Anordnung er den Vorzug zu geben hat. Seine Arbeit wird schwerer, es gehört bei solcher Anlage große Kunst dazu, die letzten Akte gut zu machen. Aber Begabung und gutes Glück sollen das überwinden. Und die schönsten Kränze, welche die dramatische Kunst zu geben vermag, sinken auf das gelungene Werk. Allerdings ist der Dichter hierbei von seinem Stoff abhängig, der zuweilen keine Wahl läßt. Deshalb ist eine der ersten Fragen, welche der Dichter an einen lockenden Stoff zu stellen hat, *ob derselbe im Spiel oder Gegenspiel aufsteigt.*

Es ist belehrend, in dieser Beziehung die großen Dichter zu vergleichen. Von den wenigen Dramen des Sophokles, die uns erhalten sind, gehört die Mehrzahl (4) denen an, wo der Hauptspieler die Führung hat, wie ungünstig auch das Gebiet epischer Stoffe für die freie Selbstbestimmung der Helden

war. — Die höchste Kraft und Kunst aber bewährt hier Shakespeare. Er vorzugsweise ist der Dichter der schnell entschlossenen Charaktere, Lebensfeuer und Mark, gedrungene Energie und hochgespannte männliche Kraft seiner Helden treiben gleich nach der Eröffnungsscene die Stücke in schneller Steigerung aufwärts.

In schneidendem Gegensatz zu ihm steht die Neigung der großen deutschen Dichter des vorigen Jahrhunderts. Sie lieben breites Motiviren, sorgfältiges Begründen des Ungewöhnlichen. In mehren ihrer Dramen sieht es aus, als würden ihre Helden ruhig in gemäßigter Stimmung, in unsichern Verhältnissen beharren, wenn man sie nur ließe. Und wie den meisten Heldencharakteren der Deutschen fröhliche Kraft, hartes Selbstvertrauen und schneller Entschluß zur That fehlen, so stehen sie auch in der Handlung unsicher, grübelnd, zweifelnd, mehr durch äußere Verhältnisse als durch rücksichtsloses Fordern fortbewegt. Das ist bedeutungsvoll für die Bildung des vorigen Jahrhunderts, für Kultur und Seelenleben eines Volkes, dem das fröhliche Gedeihen, ein öffentliches Leben, Selbstregierung so sehr fehlten. Sogar Schiller, welcher doch heftige Leidenschaften aufzuregen weiß, liebt es, den Gegenspielern im ersten Theil, den Haupthelden erst im zweiten vom Höhenpunkt abwärts die Führung zu geben. So werden in Kabale und Liebe Ferdinand und Luise durch die Intriganten fortgestoßen, erst von der Scene zwischen Ferdinand und dem Präsidenten, nach dem tragischen Moment, übernimmt Ferdinand die Führung bis zum Ende. Noch schlechter steht der Held Don Carlos zu der Handlung seines Stückes, er wird sowol in der steigenden als in der fallenden Hälfte bevormundet. In Maria Stuart hat die Heldin allerdings die verhängnißvolle Leitung ihres Schicksals bis zum Höhenpunkt, der Gartenscene, insofern sie die Stimmungen ihrer Gegenspieler beherrscht; der vorwärts treibende Theil sind aber, wie durch den Stoff geboten war, die Intriganten und Elisabeth.

Weit bekannter und doch von geringerer Bedeutung für den Bau des Dramas ist die Unterscheidung der Dramen, welche von der letzten Wendung im Geschick des Helden und von dem Inhalt der Katastrophe hergenommen wird. Die neue Bühne der Deutschen unterscheidet zwei Arten des ernsten Dramas, Trauerspiel und Schauspiel. Die strenge Unterscheidung in diesem Sinne ist auch bei uns nicht alt, sie ist auf den Repertoiren erst seit Iffland durchgeführt. Und wenn man jetzt auf der Bühne zuweilen Lustspiel, Schauspiel und Trauerspiel als drei verschiedene Arten der recitirenden Darstellung einander gegenüberstellt, so ist doch das Schauspiel seinem Wesen nach keine dritte gleichstehende Art des dramatischen Schaffens, sondern eine Unterabtheilung des ernsten Dramas. Die attische Bühne hatte nicht den Namen, aber die Sache. Schon zur Zeit des Aeschylos und Sophokles war ein finsterer Ausgang keineswegs der Tragödie unentbehrlich, von sieben erhaltenen Tragödien des letzteren haben zwei, Aias und Philoktetes, ja in den Augen der Athener auch Oedipus auf Kolonos, einen milden Schluß, welcher das Schicksal des Helden zum Bessern wendet. Selbst bei Euripides, dem die Poetik nachrühmt, daß er düstern Ausgang liebe, sind unter siebzehn erhaltenen Tragödien außer der Alcestis noch vier: Helena, Iphigeneia in Tauris, Andromache, Ion, deren Ende dem unserer Schauspiele entspricht; bei mehreren anderen ist der traurige Ausgang zufällig und unmotivirt. Und es scheint, daß die Athener bereits denselben Geschmack hatten, den wir an unsern Zuschauern kennen, sie sahen am liebsten solche Tragödien, welche in unserem Sinn Schauspiele waren, in denen der Held arg durch das Schicksal gezaust wurde, aber zuletzt Haut und Haar gerettet davontrug.

Auf der modernen Bühne ist unleugbar die Berechtigung des Schauspiels noch größer geworden. Edler und freier fassen wir die Menschennatur, wir vermögen reizvoller, wirksamer und genauer innere Kämpfe des Gewissens, entgegenstehende

Ueberzeugungen zu ſchildern. In einer Zeit, in welcher man ſogar über Abſchaffung der Todesſtrafe verhandelt hat, ſind die Toten am Ende eines Stückes, ſo ſcheint es, leichter zu entbehren; wir trauen in der Wirklichkeit einer ſtarken Menſchenkraft zu, daß ſie die Pflicht des Lebens ſehr hoch halte, auch ſchwere Miſſethat nicht durch den Tod, ſondern durch ein reineres Leben büße. Aber dieſe veränderte Auffaſſung des irdiſchen Daſeins kommt dem Drama nicht nach jeder Richtung zu gute. Es iſt wahr, der tötliche Ausgang iſt zumal bei modernen Stoffen weniger Bedürfniß als bei dramatiſcher Behandlung epiſcher Sagen oder älterer geſchichtlicher Begebenheiten. Aber nicht, daß der Held zuletzt am Leben bleibt, macht ein Stück zum Schauſpiel, ſondern daß er aus den Kämpfen als Sieger oder durch einen Ausgleich mit ſeinem Gegenſatze verſöhnt hervorgeht. Iſt er am Ende der unterliegende, muß er gebrochen werden, ſo behält das Stück nicht nur den Charakter, ſondern auch den Namen eines Trauerſpiels. Der Prinz von Homburg iſt Schauſpiel, Taſſo eine Tragödie.

Das Drama der Neuzeit hat in den Kreis ſeiner Stoffe ein weites Gebiet aufgenommen, welches der ältern Tragödie der Griechen, ja in der Hauptſache noch der Kunſt Shakeſpeare's fremd war: das bürgerliche Leben der Gegenwart, die Conflikte unſerer Geſellſchaft. Kein Zweifel, daß die Kämpfe und Leiden moderner Menſchen eine tragiſche Behandlung möglich machen und daß dieſe ihnen noch viel zu wenig zu Theil geworden iſt; aber das Genrehafte, Zahme und Rückſichtsvolle, welches dieſer Gattung von Stoffen in der Regel anhängt, giebt auch der künſtleriſchen Auffaſſung völlige Berechtigung, welche gerade hier gern ſolche Kämpfe vorführt, denen wir im wirklichen Leben eine milde Ausgleichung zutrauen und wünſchen. Bei der breiten und volksthümlichen Ausdehnung, welche dieſe Behandlung gewonnen hat, gilt es zweierlei hervorzuheben. Erſtens, daß die Geſetze für Bau

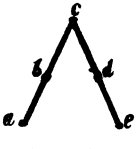
des Schauſpiels und Leben der Charaktere in der Hauptſache dieſelben ſind, wie für das Trauerſpiel, und daß es für den Schaffenden nützlich iſt, dieſe Geſetze aus dem Drama hohen Stils zu erkennen, wo jeder Verſtoß dagegen dem Erfolg des Stückes verhängnißvoll werden mag.

Zweitens aber, daß das Schauſpiel, bei welchem eine weichere Ausgleichung der Conflikte im zweiten Theil nothwendig iſt, doppelt Urſache hat, in der erſten Hälfte herzhaftes und friſches Begehren ſeines Helden durch ſeine Charakterſchilderung zu motiviren. Es kommt ſonſt in Gefahr, zu einem Situationsſtück oder Intriguenſtück zu werden, im erſten Fall einer behaglichen Schilderung von Zuſtänden und charakteriſtiſchen Eigenthümlichkeiten die kräftige Bewegung einer einheitlichen Handlung zu opfern, im andern Fall über den ſchnellen Schachzügen einer unruhigen Handlung die Ausbildung der Charaktere zu vernachläſſigen. Das erſtere iſt Neigung der Deutſchen, das andere der Romanen; beide Arten der Zurichtung eines Stoffes ſind einer würdigen Behandlung ernſter Kämpfe ungünſtig, ſie gehören ihrem Weſen nach der Komödie, nicht dem ernſten Drama an.

2.

Fünf Theile und drei Stellen des Dramas.

Durch die beiden Hälften der Handlung, welche in einem Punkt zusammenschließen, erhält das Drama, — wenn man die Anordnung durch Linien verbildlicht, — einen pyramidalen Bau. Es steigt von der Einleitung mit dem Zutritt des erregenden Moments bis zu dem Höhenpunkt, und fällt von da bis zur Katastrophe. Zwischen diesen drei Theilen liegen die Theile der Steigerung und des Falles. Jeder dieser fünf Theile kann aus einer Scene oder aus einer gegliederten Folge von Scenen bestehen, nur der Höhenpunkt ist gewöhnlich in einer Hauptscene zusammengefaßt.



Diese Theile des Dramas, a) Einleitung, b) Steigerung, c) Höhenpunkt, d) Fall oder Umkehr, e) Katastrophe, haben jeder Besonderes in Zweck und Baueinrichtung. Zwischen ihnen stehen drei wichtige scenische Wirkungen, durch welche die fünf Theile sowol geschieden als verbunden werden. Von diesen drei dramatischen Momenten steht eines, welches den Beginn der bewegten Handlung bezeichnet, zwischen Einleitung und Steigerung, das zweite, Beginn der Gegenwirkung, zwischen Höhenpunkt und Umkehr, das dritte, welches vor Eintritt der Katastrophe noch einmal zu steigern hat, zwischen Umkehr und Katastrophe. Sie heißen hier: das erregende

Moment, das tragiſche Moment, das Moment der letzten Spannung. Die erſte Wirkung iſt jedem Drama nöthig, die zweite und dritte ſind gute, aber nicht unentbehrliche Hilfsmittel. — Es werden deshalb im Folgenden acht Beſtandtheile des Dramas in ihrer Reihenfolge aufgeführt.

Die Einleitung. Der Brauch des Alterthums war, die Vorbedingungen der Handlung in einem Prolog mitzutheilen. Der Prolog des Sophokles, ja ſchon des Aeſchylos iſt ein durchaus nothwendiger und weſentlicher Theil der Handlung, dramatiſch belebt und gegliedert, welcher genau unſerer Eröffnungsſcene entſpricht und in der alten Regiebedeutung des Wortes den Theil der Handlung umfaßt, welcher vor dem Einzugsgeſang des Chors lag. Bei Euripides iſt er in nachläſſiger Rückkehr zu der älteren Gewohnheit ein epiſcher Botenbericht, den eine Maske den Zuhörern abſtattet, die nicht einmal immer in dem Stück ſelbſt auftritt, wie Aphrodite im Hippolytos, der Geiſt des getöteten Polydoros in der Hekabe. — Bei Shakeſpeare iſt der Prolog ganz von der Handlung abgelöſt, er iſt nur Anrede des Dichters, enthält Artigkeit, Entſchuldigung, die Bitte aufzumerken. Die deutſche Bühne hat, ſeit ihr nicht mehr nöthig iſt, Ruhe und Aufmerkſamkeit zu erbitten, dieſen Prolog zweckmäßig aufgegeben, ſie läßt ihn als Feſtgruß, welcher einmal eine einzelne Vorſtellung auszeichnet, oder als zufällige Laune des Dichters zu. Bei Shakeſpeare ſowol als bei uns iſt die Einleitung wieder in die rechte Stelle getreten, ſie iſt mit dramatiſcher Bewegung erfüllt und ein organiſcher Theil im Bau des Dramas geworden. Doch hat in einzelnen Fällen die neuere Bühne einer anderen Verſuchung nicht widerſtanden, die Einleitung zu einem Situationsbilde auszuweiten und als beſonderes Vorſpiel dem Drama vorauszuſenden. Berühmte Beiſpiele ſind die Jungfrau von Orleans und das Käthchen von Heilbronn, Wallenſteins Lager, und die ſchönſten aller Prologe, die zu Fauſt.

Daß ſolche Ablöſung der Eröffnungsſcene bedenklich iſt,

wird leicht zugegeben werden. Der Dichter, welcher ſie als ein getrenntes Stück behandelt, iſt gezwungen, ihr eine Ausdehnung und Gliederung zu geben, welche ihrer innern Bedeutung nicht entſpricht. Was als ein Beſonderes durch ſtarken Einſchnitt abgeſetzt erſcheint, verfällt den Geſetzen jeder größeren dramatiſchen Einheit, es muß wieder eine Einleitung, Steigerung, eine mäßige Höhe, einen Abſchluß erhalten. Solche Vorausſetzungen eines Dramas aber, die Zuſtände vor dem Eintritt der bewegenden Kraft, ſind einer kräftig gegliederten Bewegung nicht günſtig, und der Dichter wird deshalb ſeine Perſonen in ausgeſchmückten und verhältnißmäßig breit ausgeführten Situationen vorzuführen haben. Er wird dieſe Situationen in einiger Fülle und Reichlichkeit geben müſſen, weil jeder abgeſchloſſene Bau auch eine ſelbſtändige Theilnahme erwecken und befriedigen ſoll, was nur bei gewiſſer Zeitdauer möglich iſt. Dadurch aber entſtehen zwei Uebelſtände, einmal daß der Haupthandlung die auf unſerer Bühne ohnedies nicht reichlich zugemeſſene Zeit beſchränkt wird, und ferner, daß das Vorſpiel durch die breite Behandlung und den ruhigen Inhalt wahrſcheinlich eine Farbe erhält, welche von der des Dramas abweicht und den Hörer zerſtreut und befriedigt, anſtatt ihn vorzubereiten.

Es iſt faſt immer Bequemlichkeit des Dichters und mangelhafte Anordnung des Stoffes, welche bei einem Bühnenſtück den Aufbau des Vorſpiels veranlaßt. Kein Stoff darf weitere Vorausſetzungen behalten, als ſolche, welche ſich in wenigen kurzen Strichen wiedergeben laſſen.

Da die Darſtellung von Ort, Zeit, Volksthum und Lebensverhältniſſen des Helden der Einleitung des Dramas zukommt, ſo wird dieſe zunächſt das Umgebende kurz charakteriſiren. Außerdem wird dem Dichter hier Gelegenheit, ſowol die eigenthümliche Stimmung des Stückes wie in kurzer Ouverture anzudeuten, als auch das Tempo deſſelben, die größere Leidenſchaftlichkeit oder Ruhe, mit welcher die Handlung fort-

eilt. Der gemäßigte Gang, das milde Licht im Taſſo wird durch den heitern Glanz des fürſtlichen Gartens, die ruhige Unterhaltung der geſchmückten Frauen, die Kränze, das Schmücken der Dichterbilder eingeführt. In Maria Stuart giebt das Erbrechen der Schränke, der Streit Paulet's mit der Kennedy ein gutes Bild der Lage. Im Nathan iſt die erregte Unterhaltung des heimkehrenden Nathan mit Daja eine vortreffliche Einführung in den würdigen Gang der Handlung und in die Gegenſätze der innerlich bewegten Charaktere. In den Piccolomini giebt die Begrüßung der Generäle und Queſtenberg's eine beſonders ſchöne Vorbereitung in die allmählich ſteigende Bewegung. Der größte Meiſter in guten Anfängen iſt aber Shakeſpeare. In Romeo: Tag, offene Straße, Händel und Schwerterklirren der feindlichen Parteien, in Hamlet: Nacht, der ſpannende Commandoruf, Aufziehen der Wache, das Erſcheinen des Geiſtes, unruhige, düſtere, zweifelvolle Erregtheit; in Macbeth: Sturm, Donner, die unheimlichen Hexen auf wüſter Haide. Und wieder in Richard III.: keine auffallende Umgebung, ein einzelner Mann auf der Bühne, der Alle beherrſchende Böſewicht, der das ganze dramatiſche Leben des Stückes regiert, ſich ſelbſt den Prolog ſprechend. So in jedem ſeiner kunſtvolleren Dramen.

Als Regel gelte, daß es nützlich iſt, den erſten Accord nach Eröffnung der Bühne ſo ſtark und nachdrücklich anzuſchlagen, als der Charakter des Stückes erlaubt. Es verſteht ſich, daß man den Clavigo nicht mit Trommelwirbel und den Tell nicht mit Kindergezänk in häuslichem Stillleben eröffnet; eine dem Stücke angemeſſene kurze Bewegung führe zwanglos zu der ruhigeren Expoſition über. Zuweilen iſt dieſer erſte anſpannende Accord bei Shakeſpeare, dem ſeine Bühne größere Freiheit geſtattete, von der folgenden Expoſition durch einen ſceniſchen Einſchnitt geſchieden; ſo folgt ihm im Hamlet eine Hofſcene, im Macbeth das Auftreten Dunkan's und der Schlachtbericht. Ebenſo im Julius Cäſar, wo Unterredung und

Streit der Tribunen und Plebejer den ersten stärkeren Anschlag bilden, welchem sich die Exposition: Unterredung des Cassius und Brutus und festlicher Einzug des Cäsar, anschließt. Auch in Maria Stuart folgt dem Streit mit Paulet die Expositionsscene: Maria und Kennedy; so im Tell dem reizvollen, nur zu melodramatischen Eröffnungsbilde die Unterredung der Landleute.

Nun ist allerdings dieser Accord des Anfangs nicht nothwendig ein lautes Zusammentönen verschiedener Personen, sehr gut mögen auch kurze Seelenbewegungen der Hauptpersonen das erste Kräuseln kleiner Wellen andeuten, welches die Stürme des Dramas einzuleiten hat. So geht in Emilia Galotti die Exposition von der unruhigen Bewegung des Prinzen am Arbeitstisch durch die in größerem Wellenschlage gehaltene Unterredung mit Conti bis in die Scene mit Marinelli, welche das aufregende Moment: Nachricht von der bevorstehenden Vermählung Emilia's, enthält. Aehnlich, aber weniger bequem im Clavigo von der Unterredung am Schreibtische des Clavigo durch die Wohnung der Marie bis zum Beginn der Handlung selbst: dem Besuch des Beaumarchais bei Clavigo. Ja die Handlung kann sich allmählich so erheben, daß die gehaltene Ruhe des Anfangs eine wirksame Unterlage bildet, wie in Goethe's Iphigenie.

Wenn Shakespeare und die Deutschen der frühern Zeit — Sara Sampson, Clavigo — in der Einleitung den Scenenwechsel nicht vermieden haben, so ist das für unsere Bühne nicht nachzuahmen. Die Exposition soll jedes Zerstreuende von sich fern halten; ihre Aufgabe, vorzubereiten, erfüllt sie am besten, wenn sie so fortläuft, daß dem kurzen einleitenden Accord eine ausgeführte Scene folgt, welche durch schnellen Uebergang mit der folgenden Scene des erregenden Momentes verbunden ist. Julius Cäsar, Maria Stuart, Wallenstein sind nach dieser Richtung treffliche Vorbilder.

Die Schwierigkeit, auch den Vertretern des Gegenspiels

eine Stelle in der Einleitung zu geben, ist nicht unüberwindlich. In der scenischen Anordnung wenigstens muß der Dichter seine volle Herrschaft über den Stoff empfinden, und es ist gewöhnlich nur eine Befangenheit seiner Einbildungskraft, wenn ihm dergleichen unmöglich scheint. Sollte aber die Einfügung der Gegenpartei in die Exposition unthunlich werden, so ist immer noch Zeit, dieselbe in den ersten Scenen der bewegten Handlung vorzuführen.

Ohne sich deshalb die möglichen Fälle in eine Schablone zu zwängen, darf der Dichter festhalten, daß ein regelmäßiger Bau der Einleitung folgender ist: scharf bezeichnender Accord, ausgeführte Scene, kurzer Uebergang in das erste Moment der Bewegung.

Das erregende Moment. Der Eintritt der bewegten Handlung findet an der Stelle des Dramas statt, wo in der Seele des Helden ein Gefühl oder Wollen aufsteigt, welches die Veranlassung zu der folgenden Handlung wird, oder wo das Gegenspiel den Entschluß faßt, durch seine Hebel den Helden in Bewegung zu setzen. Offenbar wird dieses Treibende bedeutsamer in solchen Stücken hervortreten, bei denen der Hauptspieler die erste Hälfte willenskräftig beherrscht, aber es bleibt bei jeder Anordnung ein wichtiges Moment der Handlung. Im Julius Cäsar ist dies Treibende der Gedanke den Cäsar zu töten, welcher durch das Gespräch mit Cassius allmählich in die Seele des Brutus gelegt wird. Im Othello tritt es nach den stürmischen Nachtscenen, der Exposition, durch die zweite Unterredung zwischen Jago und Rodrigo hervor mit der Verabredung, Desdemona und den Mohren zu entzweien. In Richard III. dagegen steigt es im ersten Anfange des Stückes zugleich mit der Exposition aus der Seele des Helden als fertiger Plan herauf. Beidemal ist seine Stellung bezeichnend für den Charakter der Stücke, im Othello, wo das Gegenspiel führt, am Schluß einer längeren Einleitung, im Richard, wo der Bösewicht allein herrscht,

im erſten Auftritt. Im Romeo kommt dies veranlaſſende Motiv an die Seele des Helden in der Unterredung mit Benvolio, als Entſchluß das Maskenfeſt zu beſuchen, und unmittelbar vor dieſer kleinen Scene läuft als Parallelſcene die erſte Unterredung zwiſchen Paris und Capulet, durch welche das Schickſal Julia's beſtimmt wird; beide ſceniſchen Momente, ſo bedeutſam nebeneinandergeſtellt, bilden zuſammen das Treibende dieſes Dramas, welches zwei Helden hat, die beiden Liebenden. In Emilia Galotti ſinkt es als Nachricht von der bevorſtehenden Vermählung der Heldin in die Seele des Prinzen, im Clavigo iſt es die Ankunft des Beaumarchais bei ſeiner Schweſter, in Maria Stuart iſt es das Bekenntniß, welches Mortimer der Maria ablegt.

Schwerlich wird Jemand die Anſicht hegen, daß der Fauſt beſſer ein regelmäßiges Bühnendrama geworden wäre; aber es iſt gerade belehrend, an dieſem größten Gedicht der Deutſchen zu begreifen, wie die Geſetze des Schaffens noch bei der freieſten Erfindung in dramatiſcher Form Gehorſam forderten. Auch dieſes Stück hat ein erregendes Moment, den Eintritt des Mephiſto in die Stube des Fauſt. Was vorhergeht, iſt Expoſition, die dramatiſch bewegte Handlung umfaßt das Verhältniß zwiſchen Fauſt und Gretchen; ſie hat ihre ſteigende und fallende Hälfte, von dem Erſcheinen des Mephiſto ſteigt ſie bis zum Höhenpunkt, der Scene, welche die Hingabe Gretchens an Fauſt andeutet, von da fällt ſie bis zur Kataſtrophe. Das Ungewöhnliche des Baues liegt, abgeſehen von den ſpäteren Epiſoden, nur darin, daß die Scenen der Einleitung und des erregenden Momentes das halbe Stück füllen, und etwa, daß der Höhenpunkt nicht ſtark herausgetrieben iſt. Im Uebrigen aber hat das Stück, deſſen Scenen wie an einem Faden zuſammengereiht ſcheinen, eine kleine vollſtändig geordnete Handlung von einfacher und ſogar regelmäßiger Beſchaffenheit. Man hat nur nöthig, die Begegnung mit Gretchen als an das Ende eines erſten Aktes geſtellt zu denken.

Shakeſpeare behandelt dies Eintreten der Bewegung mit beſonderer Sorgfalt. Iſt ihm das erregende Moment einmal zu klein und leicht, wie in Romeo und Julie, ſo weiß er es zu verſtärken. Deshalb muß Romeo, nachdem das Eindringen bei den Capulet beſchloſſen iſt, vor dem Hauſe ſeine finſteren Ahnungen ausſprechen. In drei Stücken hat er dabei ſeiner Neigung, ein Motiv zu wiederholen, nachgegeben. Jedesmal mit großer Wirkung. Wie die Scene im Othello: „Schaff einen Beutel mit Geld" eine Variation des einleitenden Accordes iſt, ſo auch die Hexen, welche dem Macbeth die blutigen Gedanken aufregen, ſo der Geiſt, welcher dem Hamlet den Mord verkündet. Was im erſten Aufgange des Stückes Ton und Farbe andeutete, wird auch die aufſtachelnde Gewalt für die Seele der Helden.

Aus den angeführten Beiſpielen iſt erſichtlich, daß dies Moment der Handlung in ſehr verſchiedener Geſtalt auftreten könne. Es mag eine ausgeführte Scene füllen, es mag in wenigen Worten zuſammengefaßt werden. Es muß durchaus nicht immer von außen in die Seele des Helden oder ſeines Gegenſpielers dringen, es darf ebenſo ein Gedanke, ein Wunſch, ein Entſchluß ſein, welcher durch eine Reihe von Vorſtellungen aus dem Innern des Helden ſelbſt gelockt wird. Immer aber bildet es den Uebergang von der Einleitung zur aufſteigenden Handlung, entweder als plötzlich eintretend, wie Mortimer's Erklärung in Maria Stuart und die Rettung Baumgarten's im Tell, oder allmählich durch Geſpräch und innere Vorgänge herausgebildet, wie der Entſchluß des Mordes bei Brutus, wo an keiner Stelle des erwähnten Zwiegeſprächs die furchtbaren Worte ausgeſprochen ſind, die Bedeutung der Scene dagegen durch den Argwohn, welchen der dazwiſchentretende Cäſar ausdrückt, bedeutſam herausgehoben wird.

Doch iſt für die Arbeit zu beachten, daß dies Moment eine große Ausführung nur ſelten verträgt. Es ſteht im Anfange des Stückes, wo mächtiges Eindringen auf die Hörenden

weder nöthig noch rathſam iſt. Es hat den Charakter eines Motivs, welches Richtung giebt und vorbereitet, nicht ſelbſt einen Ruhepunkt darbietet. Es darf nicht unbedeutend ſein, aber auch nicht ſo ſtark hervortreten, daß es nach der Empfindung der Zuſchauer dem Folgenden zu viel vorweg nimmt, alſo die Spannung, die es erregen ſoll, verringert oder bereits über das Schickſal des Helden entſcheidet. Hamlet's Verdacht darf durch die Offenbarungen des Geiſtes nicht zu unbedingter Gewißheit erhoben werden, ſonſt müßte der Verlauf des Stückes ein anderer werden. Des Caſſius und Brutus Entſchluß darf nicht in klare Worte gefaßt als fertig heraustreten, damit die folgende Ueberlegung des Brutus und die Verſchwörung als Fortſchritt erſcheinen. Der Dichter wird alſo die Wichtigkeit, womit er daſſelbe hervorhebt, wohl abzudämpfen haben.

Immer aber wird er daſſelbe ſo früh als möglich bringen, denn erſt von ihm ab beginnt ernſte dramatiſche Arbeit.

Eine bequeme Einrichtung für unſere Bühnen iſt: nach der Einleitung das erregende Moment in mäßiger Scene zu geben und die erſte folgende Steigerung in größerer Ausführung anzuſchließen. Von ſolchem regelrechten Bau iſt z. B. der erſte Akt der Maria Stuart.

Die Steigerung. Die Handlung iſt in Bewegung geſetzt, die Hauptperſonen haben ihr Weſen dargelegt, die Theilnahme iſt angeregt. In einer gegebenen Richtung hebt ſich Stimmung, Leidenſchaft, Verwicklung. Es iſt in modernen Stücken kein unbedeutender Theil des dreiſtündigen Dramas, welcher dieſer Steigerung gehört. Seine Einrichtung hat verhältnißmäßig geringe Schwierigkeit. Folgendes ſind die gemeingültigen Regeln dafür.

War es nicht möglich, die wichtigſten Perſonen des Gegenſpiels oder der Hauptgruppe im Vorhergehenden darzuſtellen, ſo muß ihnen jetzt ein Raum geſchafft und Gelegenheit zu bedeutſamer Thätigkeit gegeben werden. Auch ſolche, welche erſt in der zweiten Hälfte des Dramas wirkſam ſind, müſſen

dringend wünschen, sich schon jetzt dem Hörer bekannt zu machen. — Ob die Steigerung in einer oder in mehren Stufen bis zum Höhenpunkt laufe, hängt von Stoff und Behandlung ab. In jedem Fall ist ein Absatz in der Handlung auch in der Scenenbildung so auszudrücken, daß die dramatischen Momente, Auftritte und Scenen, welche demselben Abschnitt der Handlung angehören, auch unter einander zur Einheit geordnet werden, als Hauptscene, Nebenscenen, Zwischenglieder. Im Julius Cäsar z. B. besteht die Steigerung vom Moment der Erregung bis zum Höhenpunkt nur aus einer Stufe, der Verschwörung. Diese bildet mit den vorbereitenden und der dazu gehörigen Scene des Gegensatzes — Brutus und Portia — eine ansehnliche, auch nach den Bedürfnissen unserer Bühne sehr schön gebaute Scenengruppe, an welche sich sogleich das Scenenbündel schließt, welches um die Mordscene, den Höhenpunkt, geordnet ist. Dagegen läuft in Romeo und Julie die Steigerung in vier Absätzen bis zum Höhenpunkte. Der Bau dieser steigernden Scenengruppen ist hier folgender: Erste Stufe: der Maskenball. Dreitheilig: zwei Vorscenen (Julia mit Mutter und Amme. Romeo und seine Genossen) und eine Hauptscene: der Ball selbst (bestehend aus einem Vorschlag: Unterredung der Diener, und aus vier Momenten: Capulet ermunternd, Tybalt's Zorn und Zurechtweisung, Gespräch der Liebenden, Julia und die Amme als Schluß). — Zweite Stufe: die Gartenscene. Kurze Vorscene (Benvolio und Mercutio den Romeo suchend) und große Hauptscene (die Liebenden beschließen Vermählung). — Dritte Stufe: die Trauung. Viertheilig: erste Scene: Lorenzo mit Romeo. Zweite Scene: Romeo und Genossen und Amme als Botenläuferin. Dritte Scene: Julia und Amme als Botenläuferin. Vierte Scene: Lorenzo und die Liebenden, die Trauung. — Vierte Stufe: Tybalt's Tod. Eine Aktionsscene.

Es folgt die Scenengruppe des Höhenpunktes, welche von den Worten Julia's: „Hinab du flammenhufiges Gespann"

beginnt und bis zu Romeo's Abschied: „Der Schmerz trinkt unser Blut, leb' wohl!" reicht. — Man beachte in den vier Stufen der Steigerung den verschiedenen Bau der einzelnen Scenen. Im Maskenball sind kleine Scenen in rascher Folge bis zum Schluß zusammengefügt, die Gartenscene ist ausgeführte große Scene der Liebenden, im schönen Abstich dazu sind in der Scenengruppe der Trauung die Vermittler Lorenzo und die Amme thätig und im Vordergrund gehalten, die Liebenden gedeckt; Tybalt's Tod ist der starke Absatz, welcher die gesammte Steigerung vom Höhenpunkte scheidet, dessen Scenen höheren Schwung, leidenschaftlichere Bewegung haben. Die Anordnung des Stückes ist sehr sorgfältig, die Fortschritte der beiden Helden und die Motive dafür sind in je zwei nebeneinanderlaufenden Scenen für jeden besonders dargelegt.

Dieselbe Art der Steigerung, langsamer, mit weniger häufigem Scenenwechsel, ist bei den Deutschen. In Kabale und Liebe z. B. ist das aufregende Moment des Stückes der Bericht des Wurm an den Vater, daß sein Ferdinand die Tochter des Musikus liebe. Von da steigt das Stück im Gegenspiel durch vier Stufen. Erste Stufe (der Vater fordert die Heirat mit der Milford) in zwei Scenen: Vorscene (er läßt durch Kalb die Verlobung bekannt machen), Hauptscene (er zwingt den Sohn die Milford zu besuchen). — Zweite Stufe (Ferdinand und die Milford): zwei Vorscenen, große Hauptscene (die Lady besteht darauf ihn zu heiraten). — Dritte Stufe: zwei Vorscenen, große Hauptscene (der Präsident will Luise in Haft nehmen, Ferdinand widersteht). — Vierte Stufe: zwei Scenen (Plan des Präsidenten mit dem Briefe und die Verschwörung der Schurken). Darauf folgt der Höhenpunkt. Hauptscene: die Abfassung des Briefes. Auch dieses Stück hat die Eigenthümlichkeit, zwei Haupthelden zu haben, die beiden Liebenden.

Der Inhalt des Dramas ist allerdings peinlich, aber der Bau ist bei einiger Unbehilflichkeit in der Scenenführung doch

im Ganzen regelmäßig und beſonderer Beachtungswerth, weil er weit mehr durch richtige Empfindung des jungen Dichters, als durch ſichere Technik hervorgebracht iſt.

Für die Scenen der Steigerung gilt der Satz, daß ſie eine fortlaufende Verſtärkung der Theilnahme hervorzubringen haben; ſie müſſen deshalb nicht nur durch ihren Inhalt den Fortſchritt darſtellen, auch in Form und Behandlung eine Vergrößerung zeigen, und zwar mit Wechſel und Schattirungen in der Ausführung; ſind mehre Stufen nöthig, ſo muß die vorletzte oder letzte den Charakter einer Hauptſcene erhalten.

Der Höhenpunkt des Dramas iſt die Stelle des Stückes, in welcher das Ergebniß des aufſteigenden Kampfes ſtark und entſchieden heraustritt, er iſt faſt immer die Spitze einer groß ausgeführten Scene, an welche ſich die kleineren Verbindungsſcenen von der Steigerung und der fallenden Handlung heranlegen. Allen Glanz der Poeſie, alle dramatiſche Kraft wird der Dichter anzuwenden haben, um dieſen Mittelpunkt ſeines Kunſtwerks lebendig herauszuheben. Die höchſte Bedeutung hat er freilich nur in den Stücken, in denen der Held die aufſteigende Handlung durch ſeine innern Seelenvorgänge treibt; bei den Dramen, welche durch das Gegenſpiel ſteigen, bezeichnet er die allerdings wichtige Stelle, wo dies Spiel den Haupthelden gefangen und in die Richtung des Falles verlockt hat. Prachtvolle Beiſpiele ſind faſt in jedem Stück Shakeſpeare's und der Deutſchen zu finden. So iſt die Hüttenſcene im Lear, das Spiel der drei Geſtörten und die Verurtheilung des Seſſels vielleicht das Wirkungsreichſte, was je auf der Bühne dargeſtellt wurde, wie auch die Steigerung Lear's bis zu dieſer Scene des ausbrechenden Wahnſinns von furchtbarer Großartigkeit iſt. Die Scene iſt auch deshalb merkwürdig, weil der große Dichter hier den Humor zur Verſtärkung der ſchauerlichen Wirkung benutzt hat und weil dies eine von den ſehr ſeltenen Stellen iſt, wo der Hörer trotz der ungeheuren Erregtheit mit einem gewiſſen Befremden wahrnimmt,

daß Shakespeare zum Heraustreiben der Wirkung Kunstgriffe anwendet. Edgar ist keine glückliche Zugabe der Scene. — In anderer Weise lehrreich ist die Banketscene im Macbeth. In diesem Trauerspiel war eine vorausgegangene Scene, die Mordnacht, so gewaltig herausgetrieben, und durch höchste dramatische Poesie so reich ausgestattet worden, daß man an der Möglichkeit einer Steigerung verzweifeln möchte. Und sie ist doch erreicht. Das Ringen mit dem Geist und die fürchterlichen Gewissenskämpfe des Mörders sind in der unruhigen Scene, zu welcher die festliche Gesellschaft und der Königsglanz den wirksamsten Gegensatz bilden, mit einer Wahrheit und wilden Poesie geschildert, bei welcher das Herz des Hörers erbebt. — Im Othello dagegen liegt der Höhenpunkt in der großen Scene, in welcher Jago dem Othello die Eifersucht aufregt; sie ist langsam vorbereitet und der Beginn des erschütternden Seelenkampfes, in welchem der Held untergeht. — Im Clavigo ist er die Versöhnung Clavigo's mit Marie, in Emilia Galotti der Fußfall Emilia's, in beiden Stücken von dem vorherrschenden Gegenspiel gedeckt. Dagegen ist er bei Schiller wieder in allen Stücken kräftig entwickelt.

Dies Herausbrechen der That aus der Seele des Helden oder das Einströmen der verhängnißvollen Eindrücke in dieselbe, das erste große Resultat des hochgesteigerten Kampfes oder der Beginn des tötlichen innern Conflikes, muß in fester Verbindung sowol mit dem Vorhergehenden als dem Folgenden erscheinen, es wird sich durch größere Behandlung und Wirkung abheben, aber es wird in der Regel in seiner Entwicklung aus der Steigerung und in seiner Wirkung auf die Umgebung dargestellt werden; deshalb bildet die Hauptscene des Höhenpunktes gern den Mittelpunkt einer Gruppe von Momenten, welche nach beiden Seiten anschießend auf- und abwärts laufen.

In dem Fall, wo der Höhenpunkt durch ein tragisches Moment mit der sinkenden Handlung verbunden ist, erhält der Bau des Dramas durch das Zusammentreten zweier

wichtiger Stellen, welche sich in scharfem Gegensatz gegen einander abheben, einiges Besondere. Ueber das tragische Moment selbst mußte früher gesprochen werden. Dieser Anfang der sinkenden Handlung wird am besten mit dem Höhenpunkt verbunden und von den folgenden Momenten des Gegenspiels, zu denen er doch gehört, durch einen Einschnitt — unsern Aktschluß — abgesetzt, der wieder am besten nicht unmittelbar nach dem Eintritt dieses Tragischen, sondern durch ein allmähliches Austönen seines scharfen Klanges bewirkt wird. Es ist dabei gleichgültig, ob die Verbindung dieser beiden großen abstechenden Scenen durch die Verkopplung in einer Scene oder durch das Zusammenfügen vermittelst eines Zwischengliedes geschieht. Ein glänzendes Beispiel des ersten Falls ist im Coriolan.

In diesem Stück steigt die Handlung von dem erregenden Moment (Nachricht, daß der Krieg mit den Volskern unvermeidlich sei) durch die erste Steigerung (Kampf zwischen Coriolanus und Aufidius) bis zum Höhenpunkt, der Ernennung des Coriolan zum Consul. An diese Stelle schließt sich das tragische Moment, die Verbannung. Was die höchste Erhebung des Helden zu werden schien, das wird durch seinen unbezähmbaren Stolz in das Gegentheil umschlagen. Der Umschlag geschieht nicht plötzlich, man sieht ihn — was Shakespeare überhaupt liebt — sich allmählich auf der Bühne vollziehen, das Ueberraschende des Ergebnisses wird erst am Ende der Scene empfunden. Die beiden hier durch fortlaufende Handlung verbundenen Punkte bilden zusammen eine mächtige Scenengruppe von heftigster Bewegung, das Ganze von breit ausgeführter Wirkung. — Aber auch nach dem Schluß dieser Doppelscene wird die Handlung nicht plötzlich eingeschnitten, denn unmittelbar daran fügt sich als Gegensatz die schöne, würdig gehaltene Trauerscene des Abschiedes, welche auf das Folgende hinüberleitet, und noch nachdem der Held geschieden, sind die Stimmungen der Zurückgebliebenen wie

ein zitternder Nachklang der heftigen Bewegung dargestellt, bevor der Ruhepunkt eintritt.

Noch enger verbunden ist Höhenpunkt und tragisches Moment in Maria Stuart. Auch hier ist der Eintritt des Höhenpunktes durch den Monolog und die gehobene lyrische Stimmung der Maria nach Art einer antiken Pathosscene scharf bezeichnet, und die Stimmungsscene durch ein kleines Verbindungsglied mit der großen Dialogscene zwischen Maria und Elisabeth verbunden; aber der dramatische Höhenpunkt reicht noch in diese große Scene hinein, und in ihr selbst liegt der Uebergang zu dem verhängnißvollen Streit, der wieder in seiner Entwicklung bis ins Einzelne genau dargestellt ist.

Etwas schärfer ist durch eine ausgeführte Zwischenscene Höhenpunkt und tragisches Moment im Julius Cäsar von einander getrennt. Auf die Gruppe der Mordscene folgt die ausgeführte Unterredung der Verschworenen mit Antonius, — dies eingeschobene Glied von sehr schöner Arbeit, — darauf erst die Redescene des Brutus und Antonius; auch nach dieser Scene folgen kleine Uebergänge zu den Theilen der Umkehr.

Diese enge Verbindung der beiden wichtigen Theile giebt dem Drama mit tragischem Moment eine Größe und Ausdehnung der Mitte, welche, wenn man den spielenden Vergleich mit Linien fortsetzt, die pyramidale Form in eine Doppelspitze verwandelt.

Der schwierigste Theil des Dramas ist die Scenenfolge der *fallenden Handlung* oder, wie sie wohl genannt wird, der *Umkehr*; allerdings treten die Gefahren zumeist bei den kraftvollen Stücken ein, in denen die Helden die Führung haben. Bis zum Höhenpunkt war die Theilnahme an die eingeschlagene Richtung der Hauptcharaktere gefesselt. Nach der That entsteht eine Pause. Die Spannung muß auf das Neue erregt werden, dazu müssen neue Kräfte, vielleicht neue Rollen vorgeführt werden, an denen der Hörer erst Antheil gewinnen soll. Schon deshalb droht Zerstreuung und Zersplitterung

der ſceniſchen Wirkungen. Dazu kommt, daß die Angriffe der Gegenpartei auf den Helden ſich nicht immer leicht in einer Perſon und einer Situation vereinigen laſſen, häufig iſt es nöthig zu zeigen, wie nach und nach, von verſchiedenen Seiten an die Seele des Helden geſchlagen wird; auch dadurch mag, gegenüber der Einheit und dem feſten Fortſchritt der erſten Hälfte, die zweite zerriſſen, vieltheilig, unruhig werden. Zumal bei geſchichtlichen Stoffen, wo das Zuſammenfaſſen der Gegenpartei in wenige Charaktere am ſchwierigſten iſt.

Und doch fordert die Umkehr eine ſtarke Hebung und Verſtärkung der ſceniſchen Effekte wegen der Sättigung des Hörers, der größeren Bedeutung des Kampfes. Deshalb iſt das erſte Geſetz für den Bau dieſes Theils, daß die Zahl der Perſonen ſoweit nur möglich beſchränkt, die Wirkungen in großen Scenen zuſammengeſchloſſen werden. Alle Kunſt der Technik, alle Kraft der Erfindung ſind nöthig, um hier einen Fortſchritt der Theilnahme zu ſichern.

Außerdem noch ein Anderes. Vorzüglich dieſer Theil des Dramas iſt es, welcher den Charakter des Dichters in Anſpruch nimmt. Denn das Schickſal gewinnt Macht über den Helden, ſeine Kämpfe wachſen einem verhängnißvollen Ausgang zu, der ſein ganzes Leben ergreift. Es iſt jetzt keine Zeit mehr, durch kleine Kunſtmittel, ſorgfältige Ausführung, hübſche Einzelnheiten, ſaubere Motive zu wirken. Der Kern des Ganzen, Idee und Führung der Handlung treten mächtig hervor, der Zuſchauer verſteht den Zuſammenhang der Begebenheiten, ſieht die letzte Abſicht des Dichters, er ſoll ſich den höchſten Wirkungen hingeben und er beginnt mitten in ſeiner Theilnahme prüfend das Maß ſeines Wiſſens, ſeiner gemüthlichen Neigungen und Bedürfniſſe an das Kunſtwerk zu legen. Jeder Fehler im Bau, jeder Mangel in der Charakterzeichnung wird jetzt lebhaft empfunden. Deshalb gilt für dieſen Theil die zweite Regel: nur große Züge, große Wirkungen; auch die Epiſoden, welche jetzt gewagt werden, müſſen eine gewiſſe Bedeutung und Energie haben.

Wie groß die Zahl der Absätze sein müsse, in denen der Sturz des Helden geschieht, darüber ist keine Vorschrift zu geben als etwa, daß die Umkehr eine geringere Zahl wünschenswerth macht, als im Allgemeinen die aufsteigende Handlung verstattet. Für das Steigern dieser Wirkungen wird vor dem Eintritt der Katastrophe eine ausgeführte Scene nützlich, welche entweder die widerstrebenden Gewalten im Streit mit dem Helden in stärkster Bewegung zeigt, oder einen tiefen Einblick in das innere Leben des Helden gestattet. Die große Scene: Coriolanus und seine Mutter, ist Beispiel des einen Falles, der Monolog Julia's vor dem Schlaftrunk, das Nachtwandeln der Lady Macbeth Beispiel des andern Falles.

Das Moment der letzten Spannung. Daß die Katastrophe dem Hörer im Ganzen nicht überraschend kommen dürfe, versteht sich von selbst. Je mächtiger der Höhenpunkt herausgehoben, je heftiger der Absturz des Helden war, desto lebhafter muß das Ende voraus empfunden werden; je geringer die dramatische Kraft des Dichters in der Mitte des Stückes ist, desto mehr wird er am Ende künsteln und schlagende Wirkungen hervorsuchen. Shakespeare thut das letztere in seinen regelmäßig gebauten Stücken gar nicht. Leicht, kurz, wie nachlässig wirft er die Katastrophe hin, ohne dabei durch neue Wirkungen zu überraschen, sie ist ihm so nothwendige Folge des gesammten Stückes und der Meister ist so sicher, seine Hörer mit sich fortzureißen, daß er über die Nothwendigkeiten des Schlusses fast eilt. Der geniale Mann empfand sehr richtig, daß es nöthig sei, bei guter Zeit die Stimmung für die Katastrophe vorzubereiten; deshalb erscheint dem Brutus Cäsar's Geist; deshalb sagt Edmund dem Soldaten, er solle unter gewissen Verhältnissen Lear und Cordelia töten; so muß Romeo vor der Gruft Juliens noch den Paris erschlagen, damit die Zuschauer, welche in diesem Augenblick nicht mehr an Tybalt's Tod denken, ja nicht die Hoffnung aufkommen lassen, das Stück könne noch gut endigen; deshalb muß der tötliche Neid

des Aufidius gegen Coriolan sich schon vor der großen Scene der Umkehr wiederholt äußern und Coriolan die berühmten Worte sagen: „Du hast deinen Sohn verloren"; deshalb hat der König mit Laertes die Ermordung Hamlet's durch ein vergiftetes Rappier vorher zu besprechen. Demungeachtet ist es zuweilen mißlich, ohne Unterbrechung bis zum Ende zu eilen. Gerade dann, wenn das Gewicht des unglücklichen Geschicks bereits lange und schwer auf einem Helden lastet, welchem die gerührte Empfindung des Hörers Rettung wünscht, obgleich vernünftige Erwägung die innere Nothwendigkeit des Untergangs recht wohl deutlich macht. In solchem Fall ist ein altes anspruchsloses Mittel des Dichters, dem Gemüth des Hörers für einige Augenblicke Aussicht auf Erleichterung zu gönnen. Dies geschieht durch eine neue kleine Spannung, dadurch, daß ein leichtes Hinderniß, eine entfernte Möglichkeit glücklicher Lösung, der bereits angedeuteten Richtung auf das Ende noch in den Weg geworfen wird. Brutus muß erklären, daß er sich selbst zu töten für feig halte; der sterbende Edmund muß den Mordbefehl gegen Lear widerrufen; Pater Lorenzo kann vor dem Augenblick, wo Romeo sich tötet, eintreten; auch Coriolan kann von den Richtern noch freigesprochen werden; Macbeth ist noch unverwundbar durch jeden, den ein Weib geboren, als schon der grüne Wald gegen seine Burg heranzieht. Sogar Richard III. erhält noch die Nachricht, daß die Flotte des Richmond durch Stürme zerschlagen ist.

Die Anwendung dieses Kunstmittels ist alt, schon Sophokles benutzte dasselbe in der Antigone zu guter Wirkung. Kreon wird erweicht und widerruft den Todesbefehl über Antigone; ist mit ihr so verfahren, wie er befahl, so mag sie noch gerettet werden. Es ist bemerkenswerth, daß die Griechen diesen feinen Zug im Stück anders betrachteten als wir.

Doch gehört Feingefühl dazu, dies Moment gut zu gebrauchen. Es darf nicht zu unbedeutend werden, sonst verfehlt es die beabsichtigte Wirkung; es muß aus der Handlung und

dem Grundzug der Charaktere herausgearbeitet ſein; es darf aber auch nicht ſo bedeutend hervorſpringen, daß es in der That die Stellung der Parteien weſentlich ändert. Ueber der aufſteigenden Möglichkeit muß der Zuſchauer immer die abwärts drängende Gewalt des Vorausgegangenen empfinden.

Kataſtrophe des Dramas iſt uns die Schlußhandlung, welche der Bühne des Alterthums Exodus hieß. In ihr wird die Befangenheit der Hauptcharaktere durch eine kräftige That aufgehoben. Je tiefer der Kampf aus ihrem innerſten Leben hervorgegangen und je größer das Ziel deſſelben war, deſto folgerichtiger wird die Vernichtung des unterliegenden Helden ſein.

Und es muß hier davor gewarnt werden, daß man ſich nicht durch moderne Weichherzigkeit verleiten laſſe, auf der Bühne das Leben ſeiner Helden zu ſchonen. Das Drama ſoll eine in ſich abgeſchloſſene, gänzlich vollendete Handlung darſtellen; hat der Kampf eines Helden in der That ſein ganzes Leben ergriffen, ſo iſt es nicht alte Ueberlieferung, ſondern innere Nothwendigkeit, daß man auch die vollſtändige Verwüſtung des Lebens eindringlich mache. Daß in der Wirklichkeit dem Menſchen der Neuzeit unter Umſtänden noch ein nicht unkräftiges Leben auch nach tötlichen Kämpfen möglich iſt, ändert für das Drama nichts in der Sache. Denn die Gewalt und Kraft eines Daſeins, welches *nach* der Handlung des Stückes liegt, die zahlloſen verſöhnenden und erhebenden Umſtände, welche ein neues Leben zu weihen vermögen, die ſoll und kann das Drama nicht mehr darſtellen, und eine Hinweiſung darauf wird niemals dem Hörer die Befriedigung eines ſichern Abſchluſſes gewähren.

Ueber dem Ende der Helden aber muß verſöhnend und erhebend im Zuſchauer die Empfindung von dem Vernünftigen und Nothwendigen ſolches Untergangs lebendig werden. Dies iſt nur möglich, wenn durch das Geſchick der Helden eine wirkliche Ausgleichung der kämpfenden Gegenſätze hervorgebracht wird. Die Schlußworte des Dramas haben die Auf-

gabe, zu erinnern, daß nichts Zufälliges, einmal Geschehenes dargestellt worden sei, sondern ein Poetisches, das allgemeinverständliche Bedeutung habe.

Den neueren Dichtern pflegt die Katastrophe Schwierigkeit zu machen. Das ist kein gutes Zeichen. Wohl gehört unbefangenes Urtheil dazu, die Versöhnung zu finden, welche dem Gefühl des Schauenden nicht widerstrebt und doch die nothwendigen Ergebnisse des Stückes sämmtlich umschließt. Roheit und weichliche Empfindsamkeit verletzen da am meisten, wo das ganze Bühnenwerk seine Rechtfertigung und Bestätigung finden soll. Aber die Katastrophe enthält doch nur die nothwendigen Folgen der Handlung und der Charaktere; wer beide fest in der Seele trug, dem kann von dem Schluß seines Dramas nur sehr wenig zweifelhaft sein. Ja, weil der ganze Bau auf das Ende gerichtet ist, mag eine kräftige Begabung eher in die entgegengesetzte Gefahr kommen, das Ende zu früh auszuarbeiten und fertig mit sich herumzutragen; dann mag das Ende mit den feinen Abstufungen, welche das Vorausgegangene während der Ausarbeitung erhält, leicht einmal in Widerspruch kommen. Man empfindet so etwas im Prinzen von Homburg, wo das dem Anfang entsprechende Traumwandeln am Schlusse, welches offenbar dem Dichter sehr fest in der Seele saß, mit dem schönen klaren Ton und der breiten Ausführung des vierten und fünften Aktes durchaus nicht stimmt. Aehnlich im Egmont, wo man den Schluß — Klärchen als befreites Holland in Verklärung — auch für eher geschrieben halten möchte, als die letzte Scene Klärchens im Stück selbst, zu welcher dieser Schluß nicht recht paßt. —

Für den Bau der Katastrophe gelten folgende Regeln. Erstens man vermeide jetzt jedes unnütze Wort, und lasse kein Wort, das die Idee des Stückes aus dem Wesen der Charaktere zwanglos erklären kann, ungesagt.

Ferner versage man sich breite scenische Ausführung, man halte das dramatisch Darzustellende kurz, einfach, schmucklos,

gebe in Wort und Handlung das Beſte und Gedrungenſte, faſſe die Scenen mit ihren unentbehrlichen Verbindungen in einen kleinen Körper mit raſch pulſirendem Leben zuſammen, vermeide, ſo lange die Handlung läuft, neue oder ſchwierige Bühneneffekte, zumal Maſſenwirkungen.

Es ſind verſchiedene Eigenſchaften einer Dichternatur, welche bei dieſen acht Theilen des Dramas, auf denen ſein kunſtgerechter Bau ruht, gefordert werden. Eine gute Einleitung und ein reizvolles Moment zu finden, welches die Seele des Helden in Spannung verſetzt, iſt Sache des Scharfſinns und der Erfahrung. Den Höhenpunkt mächtig herauszutreiben, iſt vorzugsweiſe Sache der dichteriſchen Kraft; die Schlußkataſtrophe gut zu machen, dazu gehört ein männliches Herz und ein hoch überlegener Sinn; die Umkehr aber wirkſam zu ſchaffen, iſt am ſchwerſten. Hier kann weder Erfahrung noch poetiſcher Reichthum, noch weiſe Klarheit des Dichtergeiſtes das Gelingen verbürgen, es gehört dazu eine Vereinigung von allen dieſen Eigenſchaften. Und außerdem ein guter Stoff und einige gute Einfälle, das heißt gutes Glück.

Aus den angeführten Beſtandtheilen — entweder allen oder den nothwendigen — iſt jedes Kunſtdrama alter und neuer Zeit zuſammengefügt.

3.

Der Bau des Dramas bei Sophokles.

Noch immer übt die Tragödie der Athener ihre Macht auf die Schaffenden der Gegenwart, nicht nur die unvergängliche Schönheit ihres Inhalts, auch die antike Form beeinflußt unsere Dichterarbeiten; die Tragödie des Alterthums hat wesentlich dazu beigetragen, unser Drama von der Bühne des Mittelalters zu scheiden und demselben kunstvolleren Bau und tieferen Inhalt zu geben.

Bevor deshalb die technische Einrichtung in den Tragödien des Sophokles berichtet wird, sollen kurz diejenigen Besonderheiten der antiken Bühne in Erinnerung gebracht werden, welche den Athener — soweit wir darüber ein Urtheil haben — fördernd und einengend bestimmten. Was anderswo bequem zu finden ist, wird hier nur kurz erwähnt.

Die Tragödie der alten Welt erwuchs aus den dithyrambischen Sologesängen mit Chören, welche an den attischen Dionysosfesten des Frühjahrs aufgeführt wurden; allmählich traten die Reden Einzelner zwischen Dithyrambos und Chorgesang und erweiterten sich zu einer Handlung. Die Tragödie behielt von diesen Anfängen den Chor, den Gesang einzelner Hauptrollen in den Augenblicken höchster Bewegung, Wechselgesänge der Schauspieler und des Chors. Es war ein naturgemäßer Verlauf, daß der dramatische Theil der Tragödie

größere Herrschaft gewann und den Chor zurückdrängte. In den ältesten Stücken des Aeschylos, den Persern und Hiketiden, sind die Chorgesänge noch bei weitem die Hauptsache. Sie haben eine Schönheit, Größe und eine so mächtige dramatische Bewegung, daß sich ihnen weder in unsern Oratorien noch Opern Vieles an die Seite setzen läßt. Die kurzen Zwischensätze einzelner Personen, welche nicht lyrisch-musikalisch sind, dienen fast nur als Motive, um neue Stimmungen der Solosänger und des Chors hervorzubringen. Aber schon zur Zeit des Euripides trat der Chor in den Hintergrund, sein Zusammenhang mit der ausgebildeten Handlung wurde locker, er sank vom Begleiter und Vertrauten der Hauptpersonen zu einem unwesentlichen Theil des Dramas herab. Chorlieder des einen Dramas wurden für das andere verwendet, sie stellten zuletzt, wie es scheint, nichts weiter vor als Gesang, der die Zwischenakte ausfüllte. Aber das lyrische Element haftete in der Handlung selbst. Großangelegte, breitausgeführte Gefühlsscenen der Darsteller, gesungen und gesprochen, blieben an wichtigen Stellen der Handlung ein unentbehrlicher Bestandtheil der Tragödie. Diese Pathosscenen, der Ruhm des ersten Schauspielers, die Glanzpunkte der antiken Darstellung, enthalten die lyrischen Elemente der Situation in einer Ausführlichkeit, welche wir nicht mehr nachahmen dürften. In ihnen fassen sich die rührenden Wirkungen der Tragödie zusammen. Das langathmige Ausströmen innerer Empfindung hatte für die Zuschauer so großen Reiz, daß diesen Scenen von den schwächeren Dichtern Einheit und Wahrscheinlichkeit der Handlung geopfert wurde. Aber wie schön und voll auch das Gefühl in ihnen tönt, die dramatische Bewegung ist doch nicht groß. Es sind poetische Betrachtungen über die eigene Lage, Flehen zu den Göttern, gefühlvolle Schilderung der eigenthümlichen Verhältnisse. Sie lassen sich am ersten mit den Monologen der Neuzeit vergleichen, obwohl bei ihnen der Chor den theilnehmenden, zuweilen einredenden Hörer darstellt.

Jene Erweiterung der alten dithyrambiſchen Geſänge, zuerſt zu Oratorien, deren Soloſänger in der Feſtkleidung mit einfachem Geberdenſpiel auftraten, dann zu Dramen mit ausgebildeter Kunſt der Darſtellung, wurde durch das Eintreten einer Handlung bewirkt, welche faſt ausſchließlich aus dem Gebiet der helleniſchen Heldenſage und des Epos genommen war. Einzelne Verſuche der Dichter, dies Stoffgebiet zu erweitern, blieben im Ganzen ohne Erfolg. Schon vor Aeſchylos hatte vielleicht einmal ein Oratoriendichter verſucht, einen hiſtoriſchen Stoff zu verwerthen, die älteſte Tragödie des Aeſchylos, welche auf uns gekommen iſt, hat ebenfalls einen geſchichtlichen Stoff ſeiner nächſten Vergangenheit benutzt; aber die Griechen hatten damals überhaupt noch keine Geſchichtſchreibung in unſerem Sinne. Auch ein gelungener Verſuch, frei erfundene Stoffe auf die Bühne zu führen, hat in der Blüthezeit der griechiſchen Tragödie nur ſelten Nachahmung gefunden.

Solche Beſchränkung auf ein beſtimmtes Stoffgebiet war ſowol ein Segen als ein Verhängniß für die attiſche Bühne. Sie verengte die dramatiſchen Situationen und Wirkungen auf einen ziemlich engen Kreis, in welchem die älteren Dichter mit friſcher Kraft die höchſten Erfolge erreichten, der die ſpäteren ſehr bald veranlaßte, neue Wirkungen auf Seitenpfaden zu ſuchen, welche den Verfall des Dramas unvermeidlich machten. In der That war zwiſchen der Welt, aus welcher dieſe Stoffe genommen waren, und den Lebensbedingungen des Dramas ein innerer Gegenſatz, den die höchſte Kraft zu beſiegen wußte, an dem ſchon die Begabung des Euripides erkrankte.

Die Gattung der Poeſie, welche den Sagenſtoff vor Ausbildung des Dramas dem Volke lieb gemacht hatte, behauptete eine Stelle in gewiſſen Scenen des Dramas. Den Griechen war eine volksthümliche Freude, öffentliche Vorträge, ſpäter Vorleſungen epiſcher Gedichte zu hören. Dieſe Gewohnheit gab auch der Tragödie längere Berichte über Ereigniſſe, welche der Handlung weſentlich waren. Und dieſe nahmen einen

größeren Raum ein, als in dem neueren Drama gestattet wäre. Die Erzählung wird für die Bühne mit dramatischer Lebendigkeit ausgestattet. Herolde, Boten, Wahrsager sind stehende Rollen für solche Berichte. Und die Scenen, in denen sie auftreten, haben in der Mehrzahl dieselbe Fügung. Nach kurzer Einführung erzählen die Berichterstatter, dann folgen mehr oder weniger lange gleich gemessene Schlagverse, schnell wechselnde Frage und Antwort, zuletzt wird das Ergebniß ihres Berichtes in kurzen Worten zusammengefaßt. Die Erzählung tritt auch da ein, wo sie uns am auffälligsten ist, in der Katastrophe. Der letzte Ausgang der Helden wird zuweilen nur verkündet.

In anderer Weise wurde die Führung der Scenen beeinflußt durch die große Angelegenheit des attischen Marktes, die Gerichtsverhandlungen. Den Reden der Ankläger und Vertheidiger zu lauschen, war Leidenschaft des Volkes. Die höchst kunstvolle Ausbildung der griechischen Gerichtsreden, aber auch die gekünstelte Weise, mit welcher man Wirkungen hervorzubringen suchte, die feine sophistische Redekunst drang in die attische Bühne ein und bestimmte den Inhalt der Gesprächsscenen. Auch diese Scenen sind im Ganzen betrachtet nach feststehender Vorschrift gebildet. Der erste Schauspieler hält eine kleine Rede, der andere antwortet in Gegenrede von ähnlicher, zuweilen von genau derselben Länge. Dann folgen Schlagverse, etwa vier gegen vier, je zwei gegen zwei, je einer gegen einen, dann fassen vielleicht noch beide Theile ihre Stellung in einer zweiten Rede und Gegenrede zusammen, dann klirren wieder die Schlagverse gegen einander, bis der, welcher Sieger sein soll, seinen Standpunkt kurz noch einmal darlegt. Das letzte Wort, ein geringes Uebergewicht an Versen giebt den Ausschlag. Dieser Bau, zuweilen durch kurze Zwischenreden des Chors gebrochen und gegliedert, hat trotz dem Wechsel von ausgeführter Rede und trotz äußerlicher stark gesteigerter Lebhaftigkeit nicht die höchste dramatische Bewegung, es ist eine

redneriſche Darlegung des Standpunktes, ein Streit mit ſpitzfindigen Beweisgründen, für unſere Empfindung zu rednermäßig, berechnet, gekünſtelt. Selten wird eine Partei durch die andere überzeugt. Freilich hatte dies noch anderen Grund, denn dem Helden der attiſchen Bühne wird nicht leicht erlaubt, nach fremder Rede ſeine Meinung zu ändern. Auch wenn eine dritte Rolle auf der Bühne war, behielten die Dialoge den Charakter eines Zwiegeſprächs, raſches und wiederholtes Eingreifen der drei Rollen in einander war ſelten und vorübergehend; trat die dritte in das Geſpräch ein, ſo zog ſich die zweite zurück, dann wurde wohl der Abſtich durch eine eingeworfene Chorzeile hervorgehoben. Maſſenſcenen in unſerem Sinne kannte die antike Bühne nicht.

In dieſen Pathosſcenen, Botenſcenen, Dialogſcenen, den Reden und Verkündigungen amtlicher Perſonen an den Chor verläuft die Handlung. Rechnet man dazu noch die Peripetien und Erkennungsſcenen, ſo findet man faſt den geſammten Inhalt des Stückes nach ſtehenden handwerksmäßigen Formen geordnet. Und die Begabung der Dichter bewährt ſich darin, wie ſie dieſe Formen zu vergeiſtigen wiſſen. Am größten iſt Sophokles auch deshalb, weil das Feſtſtehende bei ihm am meiſten variirt und wie verſteckt iſt.

In andrer Weiſe wurde der Bau der Dramen gerichtet durch die eigenthümlichen Verhältniſſe, unter denen die Aufführung ſtattfand. Die attiſchen Tragödien wurden in der großen Zeit Athens an den Tagen der Dionyſosfeſte aufgeführt. An dieſen Feſten kämpfte der Dichter gegen ſeine Mitbewerber, nicht als Verfaſſer der Dramen, ſondern, wenn er nicht außerdem ſelbſt als Schauſpieler auftrat, als Regiſſeur, Didaskalos. Er war als ſolcher mit ſeinen Schauſpielern und dem Leiter des Chors zu einer Genoſſenſchaft verbunden. Jedem Dichter gehörte ein Tag, er hatte an dieſem Tage vier Stücke, von denen das letzte in der Regel ein Satyrſpiel war, vorzuführen. Man kann zweifeln, was erſtaunlicher

war, die Schöpferkraft der Dichter oder die Ausdauer der Zuschauer. Wenn wir zu der erhaltenen Trilogie des Aeschylos ein Satyrspiel hinzudenken und nach den Erfahrungen unserer Bühne die Dauer einer solchen Aufführung abschätzen, dazu das langsame Zeitmaß des Vortrags einrechnen, welches durch die langen Schallwellen des großen Raumes und durch die scharf markirende Declamation nothwendig wurde, so muß diese Aufführung bei kurzen Unterbrechungen zwischen den Stücken wenigstens neun Stunden gedauert haben; drei Tragödien des Sophokles müssen mit dem Satyrspiel wenigstens zehn Stunden beansprucht haben.*)

Die drei ernsten Dramen verband in der früheren Zeit eine zusammenhängende Handlung, welche demselben Sagenstoff entnommen war; sie hatten, so lange diese alte trilogische Form bestand, das Wesen riesenhafter Akte, deren jeder einen Theil der Handlung zum Abschluß brachte. Auch als Sophokles dies Herkommen durchbrochen hatte und drei selbständige, abgeschlossene Dramen hintereinander zum Wettkampf stellte, standen die Stücke zuverlässig in innerer Beziehung. Wie weit durch bedeutsame Zusammenstellung der Ideen und Handlungen, durch Parallelismus und Abstich der Situationen eine Verstärkung der Gesammtwirkung erreicht wurde, vermögen wir nicht mehr zu übersehen; aber aus dem Wesen aller dramatischen Darstellung folgt, daß der Dichter eine Steigerung

*) Daß die Chöre in der Regel nicht flüchtig dahinrauschten und ein gutes Theil Zeit in Anspruch nahmen, können wir daraus schließen, daß bei Sophokles einigemal ein kurzer Chor die Zeit ausfüllt, welche der Schauspieler bedurfte, sich hinter der Scene umzukleiden und den Weg von seiner Thür bis zu dem Seiteneingang zu durchmessen, aus welchem er in der neuen Rolle auftreten mußte. Dreizehn Zeilen und zwei Strophen eines kleinen Chors genügen, um den Deuteragonisten, der als Iokaste durch seine Hinterthür abgegangen ist, umzukleiden und als Hirten von der Feldseite wieder auf die Bühne zu senden. Es war auf dem Theater der Akropolis kein kurzer Weg.

und eine gewisse Gesammtheit der damals möglichen Wirkungen erstrebt haben muß.*)

Und wie die Zuschauer in der gehobenen Stimmung des heiligen Frühlingsfestes vor der Bühne saßen, so waren auch die Hauptdarsteller in eine Festtracht gekleidet. Die Tracht der einzelnen Rollen war herkömmlich nach dem Festbrauch genau vorgeschrieben, die Schauspieler trugen die Maske mit Schallloch am Munde, den hohen Kothurn am Fuß, den Leib gepolstert und durch lange Gewänder staffirt. Ebenso waren die beiden Seiten der Bühne und die drei Thüren des Hintergrundes, aus denen die Schauspieler auftraten und durch welche sie abgingen, bedeutsam für die Geltung derselben im Stück.

Der Dichter kämpfte aber an seinem Theatertage durch vier Dramen mit denselben Schauspielern, welche Preiskämpfer

---

*) Daß eine beliebte Reihenfolge der Uebergang aus dem Düsteren, Schrecklichen ins Hellere gewesen sei, möchten wir schon aus dem Umstand schließen, daß Antigone und Elektra erste Stücke des Tages waren. Bei der Antigone geht das nicht nur aus dem ersten Chorgesang hervor, dessen erste schöne Strophe ein Morgenlied ist, sondern auch aus der Beschaffenheit der Handlung, welche der großen Rolle des Pathosspielers nur die erste Hälfte des Stückes giebt und dadurch den Schwerpunkt des Dramas nach vorn legt. Es wäre bei dem schönsten Gedicht unrathsam gewesen, dem wenig geachteten dritten Schauspieler, der übrigens von Sophokles einigemal besonders bevorzugt wird, die für das Urtheil der Richter so wichtigen Schlußwirkungen des letzten Stückes zu überlassen. In der Elektra wird im Prolog ebenfalls die aufgehende Sonne und das bacchische Festkleid erwähnt. Ebenso scheint die schöne breit ausgeführte Situation im Prolog des Königs Oedipus und der Bau des Aias, dessen Schwerpunkt in der ersten Hälfte liegt und der deutlich die Morgenfrühe verräth, auf erste Stücke zu deuten. Die Trachinierinnen kämpften wahrscheinlich als Mittelstück, Oedipus auf Kolonos mit seinem großartigen Schluß und Philoktetes mit ausgezeichneter Pathosrolle und versöhnendem Ende als letzte. Die Vermuthungen, welche aus der technischen Beschaffenheit der Stücke hergeleitet werden, haben wenigstens mehr Wahrscheinlichkeit, als solche, welche aus einer Zusammenstellung der vorhandenen Dramen mit nicht erhaltenen hervorgehen.

hießen. Die älteren attischen Oratorien hatten nur einen Schauspieler, der in verschiedenen Rollen mit wechselnder Tracht auftrat, Aeschylos hatte den zweiten, Sophokles den dritten zugefügt. Ueber die Dreizahl der Solospieler kam das attische Theater in seiner Blüthezeit nicht hinaus. Diese Beschränkung in der Zahl der Darsteller hat mehr als irgend ein anderer Umstand die Technik der griechischen Tragödien bestimmt. Es war aber keine Beschränkung, welche entschlossener Wille hätte beseitigen können. Nicht nur äußere Gründe hinderten ein Weitergehen: alte Ueberlieferung, der Antheil, welchen der Staat bei den Aufführungen beanspruchte, sondern vielleicht nicht weniger der Umstand, daß der ungeheure offene Raum des Theaters an der Akropolis, welcher dreißigtausend Menschen faßte, ein Metall der Stimme und eine Zucht der Sprache forderte, welche sicher sehr selten waren. Dazu kam noch, daß wenigstens zwei der Schauspieler, der erste und zweite, auch fertige Sänger sein mußten, und zwar vor einem feinohrigen und verwöhnten Publikum.

Der erste Schauspieler des Sophokles hatte dann in etwa zehnstündiger Anspannung an 1600 Verse auszugeben, darunter wenigstens sechs größere und kleinere Gesangstücke.*)

*) Sechs Stücke des Sophokles enthalten, wenn man die Reden und Gesänge des Chors abzieht, im Durchschnitt jedes ungefähr 1118 Verse. Nur Oedipus auf Kolonos ist länger. Rechnet man die Verszahl eines jeden der drei Schauspieler wieder im Durchschnitt als gleich groß, so geben die Tragödien des Tages mit Zurechnung eines Satyrspiels von der Länge des Kyklops (etwa 500 Verse für drei Sosospieler) dem einzelnen Schauspieler die Gesammtzahl von 1300 Versen. Aber die Aufgabe des ersten Schauspielers wurde schon durch die angreifenden Pathosscenen und durch die Gesänge ungleich größer. Außerdem mußte ihm wohl auch mehr zugemuthet werden. Wenn man in den drei Stücken des Sophokles, in welchen der Held an einer von den Göttern auferlegten Krankheit leidet (Aias, Trachinierinnen, Philoktetes), die Partien des ersten Schauspielers zusammenzählt (Aias, Teukros; Lichas, Herakles; Philoktetes), so ergeben sich etwa 1440 Verse, also mit der Rolle eines Satyrspiels mehr als 1600 Verse, und zwar eine Anspannung durch etwa sechs verschiedene

Dieſe Aufgabe wäre groß, aber ſie iſt uns nicht unbegreiflich. Eine der ſtärkſten Rollen unſerer Bühne iſt Richard III.; dieſe umfaßt im gedruckten Text an 1128 Verſe, von denen freilich mehr als 200 geſtrichen werden. Unſere Verſe ſind etwas kürzer, kein Geſang, die Kleidung weit bequemer, die Anſtrengung der Stimme von anderer Art, im Vergleich beträchtlich geringer; die Anſpannung durch das Geberdenſpiel dagegen unvergleichlich größer, im Ganzen die ſchöpferiſche Arbeit des Augenblicks bedeutender, es iſt eine ſehr verſchiedene Art der Nervenſpannung. Unſeren Schauſpielern würde nicht der Umfang der antiken Aufgabe als unbeſiegbar erſcheinen, ſondern gerade das, was ſich dem Unkundigen als eine Erleichterung darſtellt, das Hinziehen der Arbeit durch zehn Stunden. Und wenn ſie gegenüber der Schauſpielkunſt des Alterthums mit Recht geltend machen dürfen, daß ihre heutige Aufgabe eine höhere iſt, weil ſie nicht nur mit der Stimme, auch mit Antlitz und Geberde frei zu ſchaffen haben, ſo mögen ſie auch nicht vergeſſen, daß die Dürftigkeit der griechiſchen Mimik, welche durch Maſken und herkömmliche Bewegungen und Stellungen beſchränkt blieb, wieder Ergänzung fand in einer merkwürdig feinen Ausbildung der dramatiſchen Sprechweiſe. Alte Zeugniſſe belehren uns, daß *ein* falſcher Ton, *ein* unrichtiger Accent, *ein* Hiatus im Verſe dem Schauſpieler allgemeinen Unwillen der Hörer aufregen und den Sieg entreißen konnte, daß der große Schauſpieler leidenſchaftlich bewundert wurde, und daß die Athener über ſeiner Kunſt wohl einmal Politik und Kriegführung vernachläſſigten. Man

---

Rollen und durch etwa ſechs Geſänge. — Daß Sophokles bei Zuſammenſetzung ſeiner Tetralogien auf die Erholungspauſen ſeiner drei Schauſpieler Rückſicht nehmen mußte, iſt unzweifelhaft. Jede letzte Tragödie erforderte die ſtärkſte Wirkung, ſie wird alſo in der Regel dem erſten Schauſpieler am meiſten zugemuthet haben. Daß die Trachinierinnen kein drittes Stück waren, möchte man auch deshalb annehmen, weil darin der zweite Schauſpieler die Hauptrolle hat.

darf also die selbständige Arbeit des hellenischen Künstlers durchaus nicht niedrig anschlagen, wenn wir auch nicht wissen, wie seine Seele in dem herkömmlichen Tonfall der dramatischen Rede schöpferisch arbeitete.

Unter diese drei Schauspieler wurden sämmtliche Rollen der drei Tragödien und des Satyrspiels vertheilt. In jedem Stück hatte der Schauspieler, außer seiner Hauptrolle, in der er — der Regel nach — das Festkleid trug, noch die Nebenpartien, welche seinem Charakter entsprachen oder für die er gerade entbehrt werden konnte. Aber auch nicht einmal dabei war dem Dichter jede Freiheit gelassen.

Die Persönlichkeit des Schauspielers wurde auf der Bühne von den Zuschauern nicht so sehr über seinen Rollen vergessen, als bei uns der Fall ist. Er blieb in der Empfindung der Athener trotz seinen verschiedenen Masken und Anzügen immer mehr der gemüthvoll Vortragende, als der Spieler, welcher sein Wesen in dem Charakter seiner Rollen völlig zu bergen sucht. Und nach dieser Richtung stand die antike Aufführung auch zur Zeit des Sophokles einem Oratorium oder der Vorlesung eines Stückes mit vertheilten Rollen fast näher, als unseren Aufführungen. Das ist ein wichtiger Umstand. Die Wirkungen der Tragödien wurden dadurch nicht beeinträchtigt, aber doch anders gefärbt.

Der erste Schauspieler wurde deshalb auch auf der Bühne bedeutsam hervorgehoben, ihm gehörte für Eintritt und Abgang die Mittelthür des Hintergrundes, die „königliche". Er spielte die vornehmsten Personen und die stärksten Charaktere; es wäre gegen die Würde seines Rollenfachs gewesen, Jemanden auf der Bühne darzustellen, der sich von einer anderen Person des Stückes — die Götter ausgenommen — beeinflussen und leiten ließ; er vorzugsweise war der Pathosspieler, der Sänger und Held, natürlich für Männer- und Frauenrollen, nur seine Rolle gab dem Stück den Namen, im Fall sie die Handlung beherrschte, sonst wurde der Name des Stückes von Tracht und

Charakter des Chors geholt. Neben ihn trat der „zweite Kämpfer" als sein Begleiter und Genosse, ihm gegenüber stand der dritte, weniger geachtete Schauspieler als Charakterspieler, Intrigant, Vertreter des Gegenspiels.

Diese Stellung der drei Darsteller wurde bei Verfertigung und Vertheilung der Rollen von Sophokles festgehalten. Sie waren für seine Stücke der Hauptheld, der Genosse, der Gegenspieler. Aber auch die Nebenrollen, welche jeder von ihnen neben der seiner Stellung entsprechenden Hauptrolle im Stück übernehmen mußte, wurden, so weit das irgend möglich war, nach den Beziehungen vertheilt, die sie zu der Rolle des Haupthelden hatten. Die Vertreter und Gesinnungsgenossen des ersten Helden erhielt er selbst, die Freunde, Zugehörigen soviel möglich der zweite Schauspieler, die fremden, feindlichen, widerstrebenden Partien der Gegenspieler, außerdem freilich mit dem zweiten zuweilen Aushilfsrollen.

Daraus ergab sich eine merkwürdige Art von Bühnenwirkungen, welche wir unkünstlerisch nennen möchten, die aber für den Dichter der attischen Bühne nicht geringe Bedeutung hatten. Die nächste Aufgabe der Schauspieler war nämlich allerdings, jede ihrer Rollen in demselben Stück durch verschiedene Masken zu bezeichnen und durch veränderte Stimmlage, durch Verschiedenheit in Vortrag und Geberden auszuzeichnen. Und wir erkennen, daß auch hier viel Gewohnheitsmäßiges und Festgesetztes war, z. B. im Aufzug und Vortrag der Boten, in Schritt, Haltung, Geberde der jungen und älteren Frauen. Aber eine zweite Eigenthümlichkeit dieser feststehenden Rollenvertheilung war, daß die Stetigkeit des Darstellers bei seinen einzelnen Partien durchschien und als etwas Gehöriges und Wirksames auch vom Hörer empfunden ward. Der Darsteller wurde auf der attischen Bühne zu einer idealen Einheit, welche ihre Rollen zusammenhielt; über der Täuschung, daß verschiedene Menschen sprächen, blieb dem Hörer die Empfindung, daß sie im Grunde ein und derselbe waren. Und diesen Umstand

benutzte der Dichter zu besondern dramatischen Wirkungen. Wenn die Antigone zum Tode abgeführt war, klang aus den Drohworten des Teiresias an Kreon hinter der veränderten Tonlage dieselbe bewegte Menschenseele heraus, und derselbe Klang, dasselbe geistige Wesen rührte in den Worten des Exangelos, welcher das traurige Ende der Antigone und des Hämon berichtete, wieder das Gemüth der Hörer. Antigone kehrte, auch als sie zum Tode abgegangen war, immer wieder auf die Bühne zurück. Dadurch entstand bei der Aufführung zuweilen eine Steigerung der tragischen Wirkungen, wo wir beim Lesen einen Abfall bemerken. Wenn in der Elektra derselbe Schauspieler den Orest und die Klytämnestra, Sohn und Mutter, den Mörder und die zu Mordende darstellte, so mahnte der Gleichklang der Stimme den Hörer an das gemeinsame Blut, dieselbe kalte Entschlossenheit und schneidende Schärfe des Tons (es waren Rollen des dritten Schauspielers) an die innere Verwandtschaft der beiden Naturen; aber diese Einheit mäßigte vielleicht auch den Schauder, den die furchtbare Handlung hervorbrachte. Wenn im Aias der Held des Stückes sich schon auf dem Höhenpunkte tötete, so war das unzweifelhaft auch in den Augen der Griechen eine Gefahr des Stoffes, weil dieser Umstand ihnen in diesem Fall nicht die Einheit der Handlung verringerte, wohl aber das Gewicht zu sehr nach dem Anfang verlegte. Wenn nun aber unmittelbar darauf aus der Maske des Teukros dasselbe ehrliche, treuherzige Wesen heraustönte, nur jugendlicher, frischer, ungebrochen, so fühlte der Athener nicht nur mit Behagen die Blutsverwandtschaft heraus, auch die Seele des Aias nahm lebendig Theil an dem fortgesetzten Kampf um sein Grab. Besonders liebenswürdig ist die Weise, wie Sophokles — allerdings nicht er allein — diese Wirkung benutzt, um den Untergang einer Hauptperson, welcher nur berichtet werden kann, in der Katastrophe ergreifend darzustellen. In jedem der vier Stücke, welche die sehr ausgezeichnete Rolle eines Boten der Katastrophe (in den

Trachinierinnen die Amme) enthalten, ist der Darsteller desjenigen Helden, dessen Untergang berichtet wird, selbst wieder der Bote, welcher die rührenden Umstände des Todes erzählt, zuweilen in wundervoll belebter Rede; dem Athener tönte in solchem Fall die Stimme des Geschiedenen noch aus dem Hades herauf in die Seele; so die Stimme der Jokaste, des Oedipus auf Kolonos, der Antigone, der Deianeira. Am eigenthümlichsten aber ist im Philoktetes die Wiederkehr desselben Schauspielers in verschiedenen Rollen für die dramatische Wirkung verwerthet, es wird später davon die Rede sein.*)

---

*) Die Rollenvertheilung unter die Schauspieler ist in den erhaltenen Stücken des Sophokles folgende, Protagonist, Deuteragonist, Tritagonist mit 1. 2. 3. bezeichnet:

König Oedipus. 1. Oedipus. 2. Priester. Jokaste. Hirte. Bote der Katastrophe. 3. Kreon. Teiresias. Bote.

Oedipus auf Kolonos. 1. Oedipus. Bote der Katastrophe. 2. Antigone. *Theseus (die Scene des Höhenpunktes). 3. Koloner. Ismene. Theseus (die übrigen Scenen). Kreon. Polyneikes.

Antigone. 1. Antigone. Teiresias. Bote der Katastrophe. 2. Ismene. Wächter. Hämon. *Eurydike. Diener. 3. Kreon.

Trachinierinnen. 1. *Dienerin. Lichas. Herakles. 2. Deianeira. Amme (als Bote der Katastrophe). Greis. 3. Hyllos. Bote.

Aias. 1. Aias. Teukros. 2. Odysseus. Tekmessa. 3. Athene. Bote. Menelaos. Agamemnon.

Philoktetes. 1. Philoktetes. 2. Neoptolemos. 3. Odysseus. Kaufmann. Herakles.

Elektra. 1. Elektra. 2. Pfleger. Chrysothemis. Aeghisthos. 3. Orestes. Klytämnestra.

Die mit * bezeichneten Rollen sind unsicher. Außer den drei Schauspielern hatte die attische Bühne allerdings mehre Nebenspieler für stumme Rollen, so in der Elektra den Pylades, in den Trachinierinnen die besonders ausgezeichnete Rolle der Jole, in der vielleicht Sophokles einen jungen Schauspieler, der ihm werth war, dem Volke vorführen wollte. Es ist wahrscheinlich, daß diese Nebenspieler zuweilen den Schauspielern kleine Nebenrollen abgenommen haben, z. B. die Eurydike in der Antigone, welche sehr kurz behandelt ist, die Dienerin des Prologs in den Trachinierinnen;

Solche Verstärkung des Effekts durch eine Verminderung der scenischen Täuschung ist uns fremdartig, aber nicht unerhört. An dem Darstellen der Frauenrollen durch Männer — welches Goethe in Rom sah — hängt eine ähnliche Wirkung.

Diese Eigenthümlichkeit der attischen Bühne gab dem Dichter einige Rechte im Aufbau der Handlung, die wir nicht mehr gestatten. Der erste Held konnte in seiner Hauptrolle für längere Theile des Stückes entbehrt werden, wie Antigone und Aias. Wenn in den Trachinierinnen der Hauptheld Herakles gar erst in der letzten Scene auftritt, so ist er doch in seinen Vertretern von Anfang an wirksam gewesen. Die Dienerin des Prologs, welche auf den abwesenden Herakles hinweist, sein Herold Lichas, der von ihm erzählt, sprechen mit der gedämpften Stimme des Helden.

---

wie hätten sie sonst ihre Stimme und Kraft versuchen können? Solche Aushilfe, die vielleicht doch einmal der Zuhörerschaft durch die Maske verdeckt blieb, wurde nicht als Mitspielen gerechnet. — Die Nebenspieler waren auch als Vertreter der drei Schauspieler auf der Bühne nöthig, wenn in einer Scene die Gegenwart einer Maske wünschenswerth war, der Schauspieler derselben aber zu derselben Zeit in einer andern Rolle auftreten mußte; dann figurirten die Nebenspieler in gleicher Kleidung und der betreffenden Maske, in der Regel ohne zu sprechen; zuweilen freilich mußten ihnen auch einzelne Zeilen gegeben werden; so wird die Ismene in der zweiten Hälfte des Oedipus auf Kolonos von einem Nebenspieler dargestellt, während der Schauspieler selbst den Theseus und Polyneikes spielt. Dieses Stück hat die Eigenthümlichkeit, daß wenigstens auf dem Höhenpunkt eine Scene des Theseus von dem Schauspieler der Antigone, dem zweiten, gegeben wird, während der dritte die übrigen Scenen dieser Partie besorgt; für eine einzelne Scene war diese Stellvertretung, wenn der Schauspieler Stimme u. s. w. dazu eingeübt hatte, ohne besondere Schwierigkeit. Es ist aber möglich, daß der Darsteller der Antigone auch die erste Theseusscene gab. Antigone ist nämlich in das Gebüsch des Hintergrundes gegangen, um den Vater zu bewachen, sie kann sehr wohl als Theseus wieder auftreten, während ein Statist in ihrer Maske ab und zu sichtbar wird. Wenn gerade in diesem Stück ein vierter Schauspieler durch namhafte Rolle eingegriffen hätte, würde uns doch wohl eine Nachricht von der damals noch auffallenden Neuerung geblieben sein.

Und dieses Zurücktreten des Haupthelden war den alten Dichtern häufig als kluge Aushilfe nöthig, um die Schonung zu verdecken, welche vor andern der erste Schauspieler für sich fordern mußte. Die fast übermenschliche Anstrengung einer dramatischen Tagesleistung konnte nur dann ertragen werden, wenn nicht derselbe Darsteller in jeder der drei Tagestragödien die längste und angreifendste Rollengruppe hatte. Hauptrolle blieb den Griechen zwar immer die des Protagonisten, der die Würde und das Pathos hatte, auch wenn vielleicht dieser anstrengenden Partie nur eine Scene gegeben war. Aber der Dichter war gezwungen, das, was wir Hauptrolle nennen, die umfangreichste Partie, in einzelnen Stücken des Festtages dem zweiten oder dritten Schauspieler zu geben*); denn er mußte bedacht sein, die Verszahl der drei Tragödien möglichst gleichmäßig unter seine drei Kämpfer zu vertheilen.

Die erhaltenen Tragödien des Sophokles unterscheiden sich aber durch die Beschaffenheit ihrer Handlung noch mehr als durch ihren Bau von dem Drama der Germanen. Das Theilstück der Sage, welches Sophokles für seine Handlung verwendet, hat eigenthümliche Voraussetzungen. Sein Drama stellt, im Ganzen betrachtet, die Wiederherstellung einer bereits gestörten Ordnung dar, Rache, Sühne, Ausgleichung; die Voraussetzung desselben ist also die ärgste Störung, Verwirrung, Missethat. Das Drama der Germanen hat zu seiner Voraussetzung, im Ganzen betrachtet, eine gewisse, wenn auch ungenügende Ordnung und Ruhe, gegen welche sich die Person des Helden erhebt, Störung, Verwirrung, Missethat hervorbringend, bis er durch die gegenstrebenden Gewalten gebändigt und eine neue Ordnung hergestellt wird. Die Handlung des Sophokles beginnt also etwa nach dem Höhenpunkte unserer Stücke. Einer hat in Unwissenheit den Vater erschlagen, die

*) Auf unserer Bühne hat zwar jedes Stück einen ersten Helden, aber mehre Hauptrollen. Nicht häufig ist eine derselben umfangreicher als die des ersten Helden, z. B. die des Falstaff in Heinrich IV.

Mutter geheiratet, das ist Voraussetzung; wie dies vorausgegangene Unheil an ihm zu Tage kommt, ist das Stück. Eine hofft auf den jungen Bruder in der Fremde, daß er den getöteten Vater an der bösen Mutter räche; wie sie trauert und hofft, durch falsche Nachricht von seinem Tode erschreckt, durch seine Ankunft beglückt wird und die That der Rache empfindet, das ist das Stück. Alles, was von Unglück, Frevel, Schuld der ungeheuren Rache vorausging, ja die Rachethat selbst wird dargestellt durch die Reflexe, welche in die Seele einer Frau fallen, der Schwester des Rächers, Tochter des Gemordeten und der Mörderin. Ein unglücklicher Fürst, aus seiner Heimat vertrieben, theilt der gastfreien Stadt, welche ihn aufnimmt, dankbar den geheimnißvollen Segen zu, welcher nach Götterspruch an seiner Grabstätte hängt. Eine Jungfrau beerdigt gegen den Befehl des Fürsten den Bruder, der im Felde erschlagen liegt, sie wird deshalb zum Tode verurtheilt und zieht Sohn und Gattin des harten Richters mit sich in den Tod. Einem umherschweifenden Helden wird von der Gattin, welche von seiner Treulosigkeit hört und seine Liebe wiedergewinnen will, ein Zaubergewand in die Fremde gesendet, das ihm den Leib verbrennt. Aus Schmerz darüber tötet sich die Frau, er läßt sich durch Feuer verzehren.*) Ein Held, der im Wahnsinn erbeutete Heerden statt der gehaßten Fürsten seines Volkes erschlagen hat, tötet sich aus Scham, seine Genossen setzen ihm ein ehrliches Begräbniß durch. Ein Held, der wegen widerwärtiger Krankheit von seinem Heere auf eine menschenleere Insel ausgesetzt ist, wird, weil ein Götterspruch zum Heil des Heeres seine Rückkehr fordert, durch die Verhaßten, welche ihn aussetzten, zurückgeholt. — Immer ist, was dem Stücke vorausgeht, ein

*) Die Voraussetzungen der Trachinierinnen sind allerdings, was Deianeira selbst betrifft, ziemlich einfach, aber Herakles ist der erste Held und seine Vorbereitung zur Aufnahme unter die Götter war die große Schlagwirkung des Stückes.

großer Theil deſſen, was wir in die Handlung einſchließen müßten.*)

Aber wenn uns von ſieben erhaltenen Stücken des Sophokles auf mehr als hundert verlorene ein vorſichtiges Urtheil erlaubt iſt, ſcheint dieſe Behandlung der Mythen auch bei den Griechen nicht allgemein, ſondern für Sophokles bezeichnend zu ſein. Daß Aeſchylos in ſeinen Trilogien größere Theilſtücke der Sage: Unrecht, Verwicklung, Löſung, verwerthete, erkennen wir deutlich. Bei Euripides wenigſtens, daß er zuweilen über die abſchließenden Endſtücke der Sage hinausging oder das Vorausgegangene mit mehr Behagen als Kunſt in epiſchem Prologe berichtete. In ſeinen beiden beſten Stücken, dem Hippolytos und der Medea, iſt die Handlung auf Vorausſetzungen gebaut, die auch bei neueren Stücken möglich wären.

Dieſe Anordnung der Handlung bei Sophokles geſtattete nicht nur die größte Aufregung leidenſchaftlicher Empfindung, auch eine feſte Charakterfügung; aber ſie ſchloß dennoch zahlreiche innere Wandlungen aus, welche unſeren Stücken unentbehrlich ſind. Wie die ungeheuren Vorausſetzungen auf die Helden wirken, das vermochte er mit unerreichter Meiſterſchaft darzuſtellen, aber es waren gegebene, höchſt ungewöhnliche Zuſtände, durch welche die Helden beeinflußt wurden. Die geheimen und reizvollen Kämpfe des Innern, welche von einer verhältnißmäßigen Ruhe bis zur Leidenſchaft und zu einem Thun treiben, Zweifel und Regungen des Gewiſſens, und wieder die Umänderungen, welche in Empfindung und Charakter durch ein ungeheures Thun an dem Helden ſelbſt hervorgebracht werden, erlaubt die Bühne des Sophokles nicht darzuſtellen. Wie Jemand nach und nach etwas Fürchterliches

*) Es iſt gerade bei Sophokles unmöglich, aus den erhaltenen Namen und Verſen verlorener Stücke einen Schluß auf den Inhalt zu machen. Was man ſich nach der Sage als Inhalt des Dramas denken möchte, mag oft nur Inhalt des Prologs ſein.

erfuhr, wie er sich benahm, nachdem er einen verhängnißvollen Entschluß gefaßt hatte, das lockte zur Schilderung; wie er aber um den Entschluß kämpfte, wie das ungeheure Schicksal, das auf ihn eindrang, durch sein eigenes Thun bereitet wurde, das war, so scheint es, für die Bühne des Sophokles nicht dramatisch. Euripides ist darin beweglicher und uns ähnlicher, aber in den Augen seiner Zeitgenossen war das kein unbedingter Vorzug. — Einer der entschlossensten Charaktere unserer Bühne ist Macbeth; aber man kann wohl sagen, er wäre den Athenern vor der Scene durchaus unerträglich, schwächlich, unheldenhaft gewesen. Was uns als das Menschlichste in ihm erscheint, und was wir als die größte Kunst des Dichters bewundern, sein gewaltiges Ringen um die That, der Zweifel, die Gewissensbisse, das war dem tragischen Helden der Griechen gar nicht gestattet. Die Griechen waren sehr empfindlich gegen Schwankungen des Willens; die Größe ihrer Helden bestand vor allem in Festigkeit. Der erste Schauspieler hätte schwerlich einen Charakter dargestellt, der sich durch andere Personen des Stückes in irgend einer Hauptsache leiten läßt. Jedes Umstimmen der Hauptpersonen auch in Nebensachen mußte vorsichtig motivirt und entschuldigt werden. Oedipus weigert sich seinen Sohn zu sehen, Theseus macht ihm vergebens ernste Vorstellungen über seine Hartnäckigkeit, Antigone muß erst den Zuschauern erklären: Anhören ist ja nicht Nachgeben. Wäre Philoktetes dem verständigen Zureden des zweiten Schauspielers gewichen, er wäre gänzlich in der Achtung der Hörer gesunken, er wäre nicht mehr der starke Held gewesen; Neoptolemos ändert allerdings seine Stellung zum Philoktetes, und das Publikum war höchlich dafür erwärmt worden, daß er es doch that, aber das war nur Rückkehr zu seinem eigentlichen Wesen und er war auch nur zweiter Schauspieler. Wir sind geneigt, den Kreon der Antigone als eine dankbare Rolle zu betrachten, den Griechen war er nur eine Rolle dritten Ranges; dem Charakter fehlt die Berechtigung

zum Pathos. Gerade der Zug, welcher ihn unserer Empfindung nahe stellt, daß er durch den Teiresias gründlich erschüttert und umgestimmt wird, — jenes Kunstmittel des Dichters, eine neue Spannung in die Handlung zu bringen, — das verminderte den Griechen die Theilnahme an dem Charakter. Und daß derselbe Zug in der Familie und dem Stücke noch einmal vorkommt, daß auch Hämon nach dem Berichte des Boten zuerst den Vater töten will, dann aber sich selbst ermordet — für uns ebenfalls ein sehr bezeichnender und menschlicher Zug —, das scheint der attischen Kritik sogar einen Vorwurf gegen den Dichter begründet zu haben, der so unwürdiges Schwanken zweimal in der Tragödie vorführte. — Wo einmal eine Ueberführung des einen Charakters zu der Ansicht des andern durchgesetzt wird, da geht sie — außer in der Katastrophe des Aias — kaum während der Scene selbst vor sich, in welcher die Parteien gegen einander mit langen und kurzen Versreihen fechten, sondern die Umwandlung wird gern hinter die Scene verlegt, der Beeinflußte tritt dann umgestimmt in die neue Situation.

Der Kampf des griechischen Helden war ein egoistischer, seine Zwecke mit seinem Leben beendigt. Dem Helden der Germanen ist die Stellung zum Schicksal auch deshalb eine andere, weil ihm der Zweck seines Daseins, der sittliche Inhalt, sein ideales Empfinden weit über das Leben selbst hinausreicht: Liebe, Ehre, Patriotismus. Der Zuhörer bei den Germanen bringt die Vorstellung mit, daß die Helden der Bühne nicht nur um ihrer selbst willen da sind, ja nicht einmal vorzugsweise, sondern daß gerade sie mit ihrer freien Selbstbestimmung höheren Zwecken zu dienen haben, mag man dies Höhere, über ihnen Stehende als Vorsehung und Weltordnung, als bürgerliche Gesellschaft, als Staat auffassen. Die Vernichtung ihres Lebens ist nicht mehr in der Weise Untergang, wie in der alten Tragödie. Im Oedipus auf Kolonos ergriff die Athener die Größe des Inhalts mächtig; sie empfanden hier

einmal lebhaft die Humanität eines Lebens, welches über das Daſein hinaus, und zwar durch ſeinen Tod dem Gemeinweſen einen hohen Dienſt erwies. Eben daher ſtammt die große Schlußwirkung der Eumeniden. Auch hier wurde Schickſal und Leiden des Einzelnen zum Segen für das Allgemeine gewendet. Daß die größten Unglücklichen der Sage, Oedipus und Oreſtes, für ihre Unthat eine ſo hohe Sühne geben, das erſchien den Griechen als eine neue und höchſt edle Verwerthung des Menſchen auf der Bühne, die nicht ihrem Leben, aber ihrer Kunſt fremd war. Uns Moderne läßt die undramatiſche Steigerung des Mitgefühls durch praktiſche, dem Vaterland nutzbringende Schlußergebniſſe kalt. Aber es iſt immerhin lehrreich, daß die beiden größten dramatiſchen Dichter der Hellenen einmal das Leben ihrer Helden in die Weltanſchauung erhoben, in welcher wir ſelbſt zu athmen und die Helden unſerer Bühne zu ſehen gewohnt ſind.

Wie Sophokles ſeine Charaktere und Situationen unter ſolchem Zwange bildete, iſt ſehr merkwürdig. Sein Gefühl für die Contraſte wirkte mit der Stärke einer Naturkraft, welcher er ſelbſt faſt nicht Widerſtand leiſten konnte. Man betrachte noch einmal die harte ſchadenfrohe Athene im Aias. Sie iſt durch den Gegenſatz zu dem menſchlichen Odyſſeus hervorgerufen und zeigt die geforderte Gegenfarbe mit einer rückſichtsloſen Schärfe, bei welcher die Göttin allerdings zu kurz kommt, weil ſie die dem Menelaos ähnliche Schattirung ihres Weſens mit ihrer Göttlichkeit verſtändig erklären will. Daſſelbe Stück giebt in jeder Scene guten Einblick in die Art und Weiſe ſeines Schaffens, welche ſo naturwüchſig und dabei doch ſo aller Wirkungen mächtig und ſo mühelos ſouverain iſt, daß wir wohl begreifen, wenn die Griechen etwas Göttliches darin empfanden. Eine Stimmung fordert hier überall die andere, ein Charakter den andern, genau, rein, ſicher treibt jede Farbe, jede Melodie die entſprechende andere hervor. Mittelpunkt des Stückes iſt die Stimmung des Aias nach dem Er-

wachen. Wie edel und menſchlich empfindet der Dichter das Weſen des Mannes unter den abenteuerlichen Vorausſetzungen des Stückes! Der warmherzige, ehrliche, heißköpfige Held, der veredelte Berlichingen des Hellenenheers, iſt einigemal knorrig gegen die Götter geweſen, da iſt das Unglück über ihn gekommen. Die erſchütternde Verzweiflung einer großartigen Natur, welche durch Schmach und Scham gebrochen wird, die rührende Verhüllung ſeines Entſchluſſes zu ſterben und das gehaltene Pathos eines Kriegers, der aus freiem Entſchluß ſeine letzte That thut, das waren die drei Bewegungen im Charakter des erſten Helden, die dem Dichter die drei großen Scenen und die Forderungen für das ganze Stück gaben. Zuerſt als Gegenſatz im Prolog das Bild des Aias ſelbſt. Hier iſt er noch Unmenſch unter den getöteten Thieren, ſtarr wie im Halbſchlaf. Es iſt der gegebene Gegenſatz zu dem erwachten Helden, zugleich die höchſte Klugheit. Die Situation war auf der Bühne ebenſo lächerlich als unheimlich, der Dichter hütete ſich wohl, etwas Anderes aus ihr machen zu wollen. Beide Gegenſpieler mußten ſich ihrem herabziehenden Zwange fügen. Odyſſeus erhielt einen leiſen Anflug von dieſem Lächerlichen, und Athene die kalte höhnende Härte. Es iſt genau die richtige Farbe, welche das Dargeſtellte forderte, ein Gegenſatz mit der rückſichtsloſen Strenge ausgebildet, die nicht durch kalte Berechnung, nicht durch unbewußtes Gefühl, ſondern geſchaffen war, wie ein großer Dichter ſchafft, mit einer gewiſſen Naturnothwendigkeit und doch mit freiem Bewußſein.

In derſelben Abhängigkeit vom Haupthelden ſind die ſämmtlichen Rollen des Stückes gebildet, nach den Bedingungen, unter denen der Grieche für die drei Schauſpieler ſchuf: als Mitſpieler, Nebenſpieler, Gegenſpieler. Zunächſt das andere Ich des Aias, der treue, pflichtvolle Bruder Teukros, dann die zweiten Rollen, ſein Weib, die Beute ſeines Speeres, Tekmeſſa, liebend, beſorgt, die aber wohl verſteht, dem Helden entgegen zu treten, und ſein freundlicher Gegner Odyſſeus;

LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA

endlich die Feinde, wieder drei Abſtufungen des Haſſes: die Göttin, der feindliche Parteimann und der klügere Bruder deſſelben, dem der Haß durch Rückſichten der Staatsklugheit gebändigt wird. Wenn in der letzten Scene der Gegenſpieler und der feindliche Freund des Helden ſich über das Grab vertrugen, ſo erkannte der Athener aus dem Vertrag, den ſie ſchloſſen, ſehr beſtimmt den Gegenſatz zu der Eröffnungsſcene, wo dieſelben Stimmen gegen den Wahnſinnigen Partei genommen hatten.

Auch innerhalb der einzelnen Charaktere des Sophokles iſt die ungewöhnliche Reinheit und Kraft ſeines Harmoniegefühls, und dieſelbe Art des Schaffens in Gegenſätzen bewundernswerth. Er empfand hier wieder ſicher und ohne fehlzugreifen, was an ihnen wirkſam ſein konnte, und was ihm nicht geſtattet war. Die Helden des Epos und der Sage ſträuben ſich heftig gegen die Verwandlung in dramatiſche Charaktere, ſie vertragen nur ein gewiſſes Maß von innerem Leben und menſchlicher Freiheit; wer ihnen mehr verleihen will, dem zerreißen ſie das lockere Gewebe ihrer — auf der Bühne barbariſchen — Mythe in unbrauchbare Fetzen. Der weiſe Dichter der Athener erkennt ſehr wohl die innere Härte und Unbildſamkeit der Geſtalten, welche er in Charaktere umzuformen hat. Deshalb nimmt er ſo wenig als möglich von der Sage ſelbſt in ſein Drama auf. Er findet aber einen ſehr einfachen und ſehr verſtändlichen Grundzug ihres Weſens, wie ihn ſeine Handlung braucht, und läßt ſie dieſe eine Charaktereigenſchaft mit einer ausgezeichneten Strenge und Folgerichtigkeit immer wieder geltend machen. Dieſer beſtimmende Zug iſt ſtets ein zum Thun treibender: Stolz, Haß, Gattenliebe, Pflichtgefühl, Amtseifer. Und der Dichter führt ſeine Charaktere keineswegs als ein milder Gebieter, er muthet ihnen nach ihrer Richtung das Kühnſte und Aeußerſte zu, ja er iſt ſo ſchneidend hart und erbarmungslos, daß uns weicheren Menſchen über die furchtbare Einſeitigkeit, in welcher er ſie

dahinschreiten läßt, vielleicht einmal Entsetzen ankommt, und daß auch die Athener solche Wirkungen mit dem Anpacken des Molosserhundes verglichen. Die trotzige Geschwisterliebe der Antigone, der tötlich gekränkte Stolz des Aias, die Verbitterung des gequälten Philoktetes, der Haß der Elektra werden in herber und gesteigerter Größe herausgetrieben und in den tötlichen Kampf gestellt.

Aber gegenüber dieser Grundlage der Charaktere empfindet er wieder mit wundervoller Schönheit und Sicherheit gerade die entsprechende milde und freundliche Eigenschaft, welche seinen Charakteren bei ihrer besonderen Härte möglich ist. Wieder tritt dieser Gegensatz mit der Kraft einer geforderten Gegenfarbe in den Helden heraus, und diese zweite und entgegengesetzte Eigenschaft seiner Personen, — fast immer die weiche, herzliche, rührende Seite ihres Wesens: Liebe neben Haß, Freundestreue neben Feindseligkeit, ehrliche Biederkeit neben jähem Zornmuth — ist mit der höchsten Poesie und dem schönsten Farbenglanz geschmückt. Aias, der seine Feinde mit wahnsinnigem Hasse schlachten wollte, zeigt eine ungewöhnliche Stärke des Familiengefühls, treuherzige, tief innige Liebe zu seinen Genossen, dem entfernten Bruder, dem Kinde, der Gattin; Elektra, welche fast nur von dem Haß gegen ihre Mutter lebt, hängt sich mit den weichsten Lauten der Zärtlichkeit an den Hals des ersehnten Bruders; der gequälte, in gräulichem Schmerz schreiende Philoktetes, der das Schwert verlangt sich selbst die Knochen zu zerhauen, blickt so hilflos, dankbar und ergeben zu dem menschenfreundlichen Jüngling auf, der das widerwärtige Leiden ansehen kann, ohne sein Grauen zu offenbaren. — Nur die Hauptcharaktere zeigen diese Entfaltung ihrer kräftig empfundenen Einheit in zwei entgegengesetzten Richtungen, die Nebenpersonen weisen in der Regel nur die geforderte Ergänzungsfarbe auf: Kreon dreimal, Odysseus zweimal, beide in jedem ihrer Stücke anders abgeschattet, Ismene, Theseus, Oreste.

Solche Vereinigung zweier Contraſtfarben in einem Hauptcharakter war dem Griechen nur möglich, weil er ein großer Dichter und Menſchenkenner war, das heißt, weil ſeine ſchaffende Seele deutlich die tiefſten Wurzeln eines menſchlichen Daſeins empfand, aus welchen die beiden gegenüberſtehenden Blätter ſeiner Charaktere herauswuchſen. Und dieſe ſichere Anſchauung von dem Kern jedes Menſchenlebens, die höchſte Dichtereigenſchaft iſt es, welche bewirkt, daß das einfache Heraustreiben zweier entgegengeſetzter Farben in dem Charakter den ſchönen Schein des Reichthums, der Fülle und Rundung hervorbringt. Es iſt eine bezaubernde Täuſchung, in welcher er ſeine Zuhörer zu erhalten weiß, ſie giebt ſeinen Bildern genau die Art von Leben, welche in ſeinen Stoffen auf der Bühne möglich war. Bei uns zeigen die Charaktere großer Dichter weit kunſtvollere Bildung als jene antiken, welche ſo einfach Blatt gegen Blatt aus der Wurzel heraufgeſchoſſen ſind; Romeo, Hamlet, Fauſt und Wallenſtein können nicht auf ſo einfache Urform zurückgeführt werden. Und ſie ſind allerdings die Erzeugniſſe einer höheren Entwicklungsſtufe der Menſchheit. Aber deshalb ſind die Geſtalten des Sophokles durchaus nicht weniger bewundernswerth und feſſelnd. Denn er weiß ihre einfache Anlage mit einem Adel der Geſinnung und in einer Schönheit und Größe der Umriſſe zu bilden, die ſchon im Alterthum Staunen erregten. Nirgend fehlt an Hauptcharakteren und Nebenfiguren Hoheit und Gewalt, überall empfindet man aus ihrer Haltung die Einſicht und unumſchränkte Herrſchermacht einer großen Dichternatur.

Aeſchylos ſetzte in die Charaktere der Bühne *einen* charakteriſtiſchen Zug, der ihre Eigenart verſtändlich macht, in Prometheus, Klytämneſtra, Agamemnon; Sophokles vertiefte ſeine großen Rollen, indem er ihnen zwei ſcheinbar entgegengeſetzte, in Wahrheit einander fordernde und ergänzende Eigenſchaften zutheilte; als Euripides weiter ging und die Wirklichkeit nachahmend Bilder ſchuf, welche lebenden Menſchen glichen, zerfuhr

und verkrauſte ſich ihm die Faſer des alten Stoffes, wie im Sonnenlicht das gefärbte Zeug der Deianeira.

Dieſelbe Freudigkeit und das ſichere Empfinden der Gegenſätze läßt den Dichter Sophokles auch die Schwierigkeit überwinden, welche gerade ſeine Auswahl der Mythen bereitete. Die zahlreichen und ungeheuren Vorausſetzungen, welche ſeine Handlung hat, ſcheinen einer kräftigen Aktion, die von dem Helden ſelbſt ausgeht, beſonders ungünſtig. In den letzten Stunden ihres Schickſals ſind, ſo ſcheint es, die Helden faſt immer leidende, nicht frei waltende. Aber je größeren Druck von außen ihnen der Dichter auflegt, deſto höher wird die Kraft, mit welcher er ſie dagegen ſtemmt. Auch wo bereits in der erſten aufſteigenden Hälfte des Stückes Schickſal oder fremde Gewalt an dem Helden handelt, ſteht dieſer nicht aufnehmend, ſondern ſtößt mit größtem Nachdruck ſein Weſen dagegen; er wird im Grunde allerdings getrieben, aber er ſcheint in ausgezeichneter Weiſe der Treibende, ſo König Oedipus, Elektra, ſelbſt Philoktetes, ſämmtlich thatkräftige Naturen, welche zürnen, drängen, ſteigern. Wenn Jemand in einer dem Drama gefährlichen Vertheidigungsſtellung ſtand, ſo war es der arme König Oedipus. Man ſehe zu, wie Sophokles ihn bis zum Höhenpunkt in wachſender Aufregung als gegenkämpfend darſtellt; je unheimlicher dem König ſelbſt ſeine Sache wird, deſto heftiger ſchlägt er auf ſeine Umgebung.

Dies ſind einige der Bedingungen, unter denen der Dichter ſeine Handlung ſchuf. Wenn auch die Stücke des Sophokles mit den Chören ungefähr dieſelbe Zeit in Anſpruch nahmen, welche in mittlerem Durchſchnitt unſere Dramen fordern, ſo iſt doch die Handlung weit kürzer als die unſere. Denn ganz abgeſehen von dem Chor, von den lyriſchen und epiſchen Einſätzen, iſt die ganze Anlage der Scenen größer und im Ganzen breiter; die Handlung würde nach unſerer Art zu arbeiten kaum die Hälfte eines Theaterabends füllen. Die Uebergänge zur folgenden Scene ſind kurz, aber genau motivirt, Abgehen

und Auftreten neuer Rollen wird erklärt, kleine Verbindungsglieder zwischen ausgeführten Scenen sind selten. Die Zahl der Einschnitte stand nicht fest, erst in der spätern Zeit der antiken Tragödie wurde die Fünfzahl der Akte festgehalten. Die einzelnen Glieder der Handlung waren durch Chorgesänge geschieden, jeder solche Theil, der in der Regel einer unserer ausgeführten Scenen entspricht, setzte sich in seinem Inhalt von dem Vorhergehenden ab, nicht so scharf als unsere Akte. Es scheint fast, daß die einzelnen Stücke des Tages — nicht die Theile eines Stückes — durch einen heraufgezogenen Vorhang bereits getrennt wurden. Zwar läßt sich das Situationsbild im Anfang des König Oedipus auch anders erklären, aber da die Decoration des Sophokles bereits im Stück mitspielt, — und er liebt es eben so sehr darauf hinzuweisen, wie Aeschylos auf seine Wagen und Flugmaschinen, — so muß ihre Befestigung vor Beginn eines neuen Stückes doch den Augen der Zuschauer entzogen worden sein.

Eine andere Eigenthümlichkeit des Sophokles, soweit sie für uns erkennbar ist, liegt in dem schönen ebenmäßigen Bau seiner Stücke.

Stärker als bei uns geschieht, waren Einleitung und Schluß des alten Dramas von dem übrigen Bau abgesetzt. Die Einleitung hieß Prologus, umfaßte einen oder mehre Auftritte von Solospielern vor dem ersten Einzug des Chors, enthielt alle Hauptsachen der Exposition und wurde durch Chorgesang von der aufsteigenden Handlung getrennt. Der Schluß, Exodus, in gleicher Weise durch Chorgesang von der sinkenden Handlung geschieden, war aus einer sorgfältig gearbeiteten Scenengruppe zusammengesetzt, und umschloß den Theil der dramatischen Handlung, welchen wir Neuern Katastrophe nennen. Der Prolog des Sophokles ist in allen erhaltenen Stücken eine kunstvoll aufgebaute Dialogscene mit nicht unbedeutender Bewegung, in welcher zwei, zuweilen sämmtliche drei Schauspieler auftreten und ihre Parteistellung zu einander darlegen.

Er enthält aber zweierlei, erstens: die allgemeinen Voraussetzungen des Stückes; zweitens: was dem Sophokles eigenthümlich zu sein scheint, eine besonders eindrucksvolle Vorführung des erregenden Momentes, das nach dem Chorgesange die Handlung bewegen soll.

Auf den Prolog folgt der erste Chorgesang, nach diesem die Handlung mit dem Eintreten der ersten Erregung; von da steigert sich die Handlung in zwei oder mehr Absätzen bis zum Höhenpunkt. Es sind bei Sophokles zuweilen sehr feine, an sich unbedeutende Motive, welche diese Steigerung verursachen. Mächtig aber erhebt sich die Spitze der Handlung, allen Farbenglanz, die höchste Poesie verwendet er zum Heraustreiben dieses Momentes. Und wo die Handlung einen starken Umschwung gestattet, folgt die Scene des Umschwungs, Peripetie oder Erkennung, nicht plötzlich und unerwartet, sondern mit feinem Uebergange, immer in kunstvoller Ausführung. Von da stürzt die Handlung rasch zum Ende, nur zuweilen ist noch vor dem Exodus eine Stufe eingefügt. Die Katastrophe selbst aber ist wie eine besondere Handlung gebildet, sie besteht nicht aus einer Scene, sondern aus einem Bündel derselben, der glänzende Botenbericht, die dramatische Aktion und zuweilen lyrische Pathosscene liegen darin durch kurze Uebergänge verbunden. Nicht in allen Stücken ist die Katastrophe gleich kräftig und mit hochgesteigerten Wirkungen behandelt. Es mag auch die Stellung des Stückes zu den andern desselben Tages die Arbeit des Schlusses bestimmt haben.

Die Tragödie „Antigone" enthält — außer Prolog und Katastrophe — fünf Theile, von denen die drei ersten die Steigerung, der vierte den Höhenpunkt, der fünfte die Umkehr bilden. Jeder dieser Theile, durch einen Chorgesang von den übrigen getrennt, umfaßt eine zweitheilige Scene. Die Idee des Stückes ist: Eine Jungfrau, die wider den Befehl des Königs ihren im Kampfe gegen die Vaterstadt gefallenen Bruder beerdigt, wird von dem Könige zum Tode verurtheilt; dem

Könige gehn deshalb Sohn und Gattin durch Selbstmord verloren. Der Prolog bringt in einer Dialogscene, welche den Gegensatz der Heldin zu ihren befreundeten Helfern aussprícht, die Grundlage der Handlung und die Erklärung des aufregenden Momentes: den Entschluß der Antigone, ihren Bruder zu bestatten. Die erste Stufe der Steigerung ist nach Einführung des Königs Kreon der Botenbericht, daß Polyneikes heimlich beerdigt sei, Zorn des Kreon und sein Befehl an die Wächter, den Thäter zu finden. Die zweite Stufe ist die Einführung der ergriffenen Antigone, das Aussprechen ihres Gegensatzes zu Kreon und das Eindringen der Ismene, welche sich für eine Mitschuldige der Schwester erklärt und mit ihr sterben will. Die dritte Stufe der Steigerung: das Flehen Hämon's und, da Kreon unerbittlich bleibt, die Verzweiflung des Liebenden. Auf die Botenscene waren bis dahin immer größere bewegte Dialogscenen gefolgt. Den Höhenpunkt bildet die Pathosscene der Antigone, Gesang und Recitation; an diese schließt sich der Befehl des Kreon, sie zum Tode abzuführen. Von da sinkt die Handlung schnell hinab. Der Seher Teiresias verkündet dem Kreon Unheil und straft seinen Trotz; Kreon wird erweicht und giebt Befehl, die Antigone aus dem Grabgewölbe, in dem sie eingeschlossen ist, zu befreien. Und jetzt beginnt die Katastrophe in einer großen Scenengruppe: Botenbericht über den Tod der Antigone und des Hämon und verzweifelter Abgang der Eurydike, Klagescene des Kreon und neuer Botenbericht über den Tod der Eurydike, Schlußklage des Kreon. Die Fortsetzung der Antigone selbst ist der Seher Teiresias und der Exangelos der Katastrophe, der befreundete Nebenspieler ist Ismene und Hämon, Gegenspieler mit geringerer Kraft und ohne Pathos ist Kreon. Eurydike ist nur Aushilfsrolle.

Das kunstvollste Stück des Sophokles ist „König Oedipus", es besitzt alle feinen Erfindungen der attischen Bühne, außer den Variationen in Gesängen und Chor, Peripetie-,

Erkennungs-, Pathosscenen, geschmückten Bericht des Endboten. Die Handlung wird durch das Gegenspiel beherrscht, hat kurzes Steigen, verhältnißmäßig schwachen Höhenpunkt und längeres Sinken der Handlung. Der Prolog führt sämmtliche drei Schauspieler auf und berichtet außer den Voraussetzungen: Theben unter Oedipus in Pestzeit, auch das aufregende Moment, den Orakelspruch: der Mord des Laios solle bestraft werden, damit die Stadt Befreiung von der Seuche finde. Von da steigt die Handlung in zwei Stufen. Erste: Teiresias, von Oedipus gerufen, weigert sich den Orakelspruch zu deuten; hart von dem heftigen Oedipus verdächtigt, weist er in doppeldeutigem Räthselwort auf den geheimnißvollen Mörder, und scheidet im Zorne. Zweite Stufe: Streit des Oedipus mit Kreon durch Iokaste geschieden. Darauf Höhenpunkt: Unterredung des Oedipus und der Iokaste; die Erzählung der Iokaste von dem Tod des Laios und die Worte des Oedipus: „O Weib, wie faßt es plötzlich mich bei deinem Wort" sind die höchste Stelle der Handlung. Bis dahin hat Oedipus den eindringenden Vermuthungen heftigen Widerstand entgegengestellt, ob ihm auch allmählich bange geworden, jetzt fällt die Empfindung einer unendlichen Gefahr in die Seele. Seine Rolle ist der Kampf zwischen trotzigem Selbstgefühl und bodenloser Selbstverachtung, in dieser Stelle endet das erste, beginnt die zweite. Von da geht die Handlung wieder in zwei Stufen mit prachtvoller Ausführung abwärts, die Spannung wird durch das Gegenspiel der Iokaste vermehrt, denn was ihr die furchtbare Gewißheit giebt, täuscht noch einmal den Oedipus, die Effekte der Erkennungen sind hier meisterhaft behandelt. — Die Katastrophe ist dreigliedrig: Botenscene, Pathosscene, Schluß mit einem weichen und versöhnenden Accord.

Einfach dagegen ist der Bau der „Elektra". Er besteht außer Prolog und Katastrophe aus zwei Stufen der Steigerung und zwei Stufen des Falles, von denen aber die beiden dem Höhenpunkt zunächst stehenden mit diesem zu einer großen

Scenengruppe verbunden ſind, welche in dieſer Tragödie den Mittelpunkt mächtig heraushebt. Das Stück enthält nicht nur die ſtärkſte dramatiſche Wirkung, welche uns von Sophokles erhalten iſt, es iſt auch nach anderer Rückſicht ſehr lehrreich, weil wir im Vergleich mit den Choephoren des Aeſchylos und der Elektra des Euripides, welche denſelben Stoff behandeln, deutlich erkennen, wie die Dichter ſich einer nach dem andern die berühmte Sage zurichteten. Bei Sophokles iſt Oreſtes, der Mittelpunkt zweier Stücke der Aeſchyleiſchen Trilogie, durchaus als Nebenfigur behandelt, er verübt die ungeheure That der Rache auf Befehl und als Werkzeug Apollo's, überlegt, gefaßt, ohne jede Spur von Zweifel und Schwanken, wie ein Krieger, der auf eine gefährliche Unternehmung ausgezogen iſt, und nur die Kataſtrophe ſtellt dieſen Haupttheil des alten Stoffes dramatiſch dar. Der Inhalt des Stückes ſind die Gemüthsbewegungen eines höchſt energiſchen und großartigen Frauencharakters, aber in ausgezeichneter Weiſe durch Wandlungen des Gefühls, durch Willen und That für die Bedürfniſſe der Bühne geformt. Auf den Prolog, in welchem Oreſtes und ſein Pfleger die Einleitung und die Darlegung des aufregenden Momentes geben: Ankunft der Rächer, welches in der Handlung aber zuerſt als Traum und Vorahnung Klytämneſtra's wirkt, — folgt die erſte Stufe der ſteigenden Handlung: Elektra erhält von Chryſothemis die Nachricht, daß ſie, die endlos Klagende, ins Gefängniß geſetzt werden ſolle; ſie beredet Chryſothemis, den ſühnenden Weiheguß, welchen die Mutter dem Grabe des gemordeten Vaters ſendet, nicht darüber zu ſchütten. Zweite Stufe: Kampf der Elektra und Klytämneſtra, dann Höhenpunkt: der Pfleger bringt die täuſchende Nachricht vom Tode des Oreſtes. Verſchiedene Wirkung der Nachricht auf die beiden Frauen. Pathosſcene der Elektra. Daran geſchloſſen die erſte Stufe der Umkehr: Chryſothemis kehrt freudig vom Grabe des Vaters zurück, verkündet, daß ſie eine fremde Haarlocke als fromme Weihe darauf gefunden, ein Freund ſei nahe;

Elektra glaubt der guten Botschaft nicht mehr, fordert die Schwester auf, mit ihr vereint den Aeghistos zu töten, zürnt der widerstehenden Chrysothemis, Entschluß, allein die That zu thun. Zweite Stufe: Orestes als Fremder, mit dem Aschenkruge des Orestes. Trauer Elektra's und Erkennungsscene, von hinreißender Schönheit. Der Exodus enthält die Darstellung der Rachethat zuerst in den fürchterlichen Gemüthsbewegungen der Elektra, dann Auftreten und Tötung des Aegisthos.

Der Inhalt des „Oedipus auf Kolonos" sieht, wenn man die Idee des Stückes betrachtet, höchst ungünstig für dramatische Behandlung aus. Daß ein umherirrender Greis den Segen, welcher nach Götterspruch an seinem Grabe hängen soll, nicht der undankbaren Vaterstadt, sondern gastfreien Fremdlingen zuwendet, ein solcher Stoff scheint nur zufälliger patriotischer Empfindung der Hörer leidlich. Und doch hat Sophokles auch hier Spannung, Steigerung, leidenschaftlichen Kampf von Haß und Liebe einzusetzen gewußt. Das Stück hat aber eine Besonderheit im Aufbau. Der Prolog ist zu einem größeren Ganzen erweitert, welches auch im äußern Umfange der Katastrophe entspricht; er besteht aus zwei Theilen, jeder aus drei kleinen Scenen, zusammengefügt durch ein pathetisches Moment: Wechselgesang zwischen den Solospielern und dem bereits hier auftretenden Chor. Der erste Theil des Prologs enthält die Exposition, der zweite das aufregende Moment, die Nachricht, welche Ismene dem greisen Oedipus bringt, daß er von seiner Vaterstadt Theben verfolgt werde. Von da steigert sich die Handlung in einem einzigen Absatz: Theseus, Herr des Landes, erscheint, verspricht seinen Schutz, — bis zum Höhenpunkte, einer großen Streitscene mit kräftiger Aktion: Kreon tritt auf, die Töchter mit Gewalt fortreißend, den Oedipus selbst mit Zwang bedrohend, damit er heimkehre, aber Theseus bewährt seine schützende Gewalt und entfernt den Kreon. Darauf folgt die Umkehr in zwei Stufen, die Töchter werden dem

Greiſe durch Theſeus gerettet zurückgebracht; Polyneikes erfleht in eigennützigem Sinne Verſöhnung mit dem Vater und Rückkehr deſſelben. Unverſöhnt entſendet ihn Oedipus, nur Antigone ſpricht mit rührenden Worten die Treue der Schweſter aus. Darauf die Kataſtrophe: die geheimnißvolle Entrückung des Oedipus, kurze Redeſcene und Chor, dann große Botenſcene und Schlußgeſang. Das Stück wird durch die Erweiterung des Prologs und der Kataſtrophe um etwa dreihundert Verſe länger, als die übrigen erhaltenen Dramen des Sophokles. Die freiere Behandlung der feſtſtehenden Scenenform läßt ebenſo wie der Inhalt erkennen, was wir auch aus alten Berichten wiſſen, daß die Tragödie eines der letzten Werke des greiſen Dichters war.

Vielleicht das früheſte der erhaltenen Dramen iſt „Die Trachinierinnen". Auch hier iſt einiges Auffällige im Bau: der Prolog enthält nur die Einleitung, Sorge der Gattin Deianeira um den in der Ferne weilenden Herakles und Entſendung des Sohnes Hyllos, den Vater aufzuſuchen. Das aufregende Moment liegt im Stücke ſelbſt und bildet die erſte Hälfte der zweitheiligen Steigerung: Nachricht von der Ankunft des Herakles. Zweite Stufe: Deianeira erfährt, daß die gefangene Sklavin, welche der Gatte vorausgeſendet hat, ſeine Geliebte iſt. Höhenpunkt: im ehrlichen Herzen faßt Deianeira den Entſchluß, dem geliebten Manne einen Liebeszauber zu ſenden, den ihr ein von ihm erſchlagener Feind hinterlaſſen. Sie übergiebt das Zaubergewand dem Herold. Die fallende Handlung in einer Stufe berichtet ihre Sorge und Reue über die Sendung, ſie hat durch eine Probe erkannt, daß etwas Unheimliches in dem Zauber ſei. Der rückkehrende Sohn verkündet ihr mit harten Worten, daß dem Gemahl das Geſchenk tötliche Krankheit bereitet habe. Darauf die zweitheilige Kataſtrophe, zuerſt Botenſcene, welche den Tod der Deianeira verkündet, dann wird Herakles ſelbſt, der Haupthelb des Stückes, in der Pein tötlicher Schmerzen vorgeführt, wie er nach großer

Pathosscene von seinem Sohne die Verbrennung auf dem Berge Oeta fordert.

Die Tragödie „Aias" enthält nach dem dreitheiligen Prolog eine Steigerung in drei Stufen, zuerst Klage und Familiengefühl des Aias und seinen Entschluß zu sterben; dann das Verhüllen seines Planes aus Rücksicht auf die Trauer der Befreundeten; endlich (ohne daß ein Scenenwechsel anzunehmen ist) einen Botenbericht, daß Aias sich an diesem Tage nicht aus dem Zelt entfernen solle, und den Abgang der Gattin und des Chors, den Entfernten zu suchen. Darauf den Höhenpunkt, die Pathosscene des Aias und seinen Selbstmord, besonders dadurch ausgezeichnet, daß der Chor vorher aus der Orchestra abgetreten ist, die Scene erhält dadurch den Charakter eines Monologs. Darauf folgt die Umkehr in zwei Theilen, zuerst das Auffinden des Toten, Klage der Tekmessa und des eintretenden Bruders Teukros; dann der Streit zwischen Teukros und Menelaos, welcher die Beerdigung verbieten will. Die Katastrophe endlich, eine Steigerung dieses Streites in einer Dialogscene zwischen Teukros und Agamemnon, die Vermittelung durch Odysseus und die Versöhnung.

„Philoktetes" ist durch besonders regelmäßigen Bau ausgezeichnet; die Handlung steigt und fällt in schönem Ebenmaße. Nachdem im Prolog eine Dialogscene zwischen Odysseus und Neoptolemos die Voraussetzungen und das erregende Moment erklärt hat, folgt der erste Theil, die Steigerung, in einer Gruppe von drei verbundenen Scenen, darauf der Höhenpunkt und das tragische Moment in zwei Scenen, von denen die erste eine prachtvoll ausgeführte zweitheilige Pathosscene ist, dann der dritte Theil, die Umkehr, genau dem ersten entsprechend, wieder in einer Gruppe von drei verbundenen Scenen. Ebenso genau entsprechen einander die Chöre. Der erste Gesang ist Wechselgesang des zweiten Schauspielers mit dem Chor, der dritte ebenso ein Wechselgesang des ersten

Schauſpielers mit dem Chor. Nur in der Mitte ſteht ein voller Chorgeſang. Die Auflöſung des eintretenden Chors in ein dramatiſch bewegteres Zuſammenſpiel — ſowol im Philoktetes als im Oedipus auf Kolonos — iſt wohl nicht zufällig. Man möchte aus der ſicheren Beherrſchung der Formen und aus der meiſterhaften Scenenführung ſchließen, daß dies Drama der ſpäteren Zeit des Sophokles angehört.*)

Auch hier hat der erſte Schauſpieler Philoktetes die pathetiſche Rolle; die heftigen Bewegungen deſſelben, mit wunderbarer Schönheit und reichen Einzelzügen dargeſtellt, gehen durch einen großen Kreis von Stimmungen und erheben ſich in dem Höhenpunkt, der großen Pathosſcene des Stückes, mit markerſchütternder Gewalt; nie iſt wohl kühner und großartiger der für das Drama ſo bedenkliche Zuſtand entſetzlicher Körperſchmerzen und gleich darauf der nagenden Seelenleiden geſchildert worden. Aber der ehrliche, verbitterte, hartnäckige Mann gab für die Handlung ſelbſt nicht Gelegenheit zu dramatiſchem Fortſchritt. So iſt dieſer in die Seele des zweiten Schauſpielers gelegt und Neoptolemos Träger der Handlung.

---

*)	Prolog:	Neoptolemos, Odyſſeus.
	Chor und Neoptolemos im Wechſelgeſang	
Steigerung der Handlung	1. Botenſcene mit Erkennung	Philoktetes, Neoptolemos.
	2. Botenſcene	Vorige, Kaufmann.
	3. Erkennungsſcene (des Bogens)	Philoktetes, Neoptolemos.
	Chorgeſang.	
Höhenpunkt, das tragiſche Moment	1. Doppelpathosſcene	Philoktetes, Neoptolemos.
	2. Dialogſcene	Vorige, Odyſſeus.
	Chor und Philoktetes im Wechſelgeſang.	
ſinkende Handlung und Kataſtrophe	1. Dialogſcene.	Neoptolemos, Odyſſeus.
	2. Dialogſcene.	Philoktetes, Neoptolemos, dazu Odyſſeus.
	3. Verkündigung und Schluß.	Philoktetes, Neoptolemos, Herakles.

Nachdem er sich im Prolog den schlauen Rathschlägen des Odysseus nicht ohne Widerwillen gefügt hat, versucht er im ersten Theil der Handlung den Philoktetes durch Täuschung fortzuführen, Philoktetes stützt sich vertrauend auf ihn, als den Helfer, der ihn in die Heimat zu bringen verheißt, und übergiebt ihm den heiligen Bogen. Aber der Anblick der schweren Leiden des Kranken, der rührende Dank des Philoktetes für die Menschlichkeit, welche ihm bewiesen wird, erregen dem Sohne Achill's das edle Herz, und im innern Kampfe gesteht er dem Kranken seine Absicht, ihn mit seinem Bogen zum Griechenheer zu bringen. Die Vorwürfe des enttäuschten Philoktetes vermehren seine Gewissensbisse; daß der herbeieilende Odysseus den Kranken mit Gewalt festhalten läßt, steigert dem Neoptolemos die Aufregung. Beim Beginn der Katastrophe stellt sich des Neoptolemos Ehrlichkeit gegen Odysseus selbst zum Streit, er giebt dem Philoktetes den tötenden Bogen zurück, fordert ihn noch einmal auf, zum Heere zu folgen, und als dieser sich weigert, verspricht er ihm hochgesinnt, das Wort, das er im ersten Theil der Handlung trügerisch gab, jetzt wahr zu machen, dem Haß des ganzen Griechenheeres zu trotzen und den armen Leidenden mit seinem Schiff in die Heimat zu führen. So ist durch die Charakterbewegung des treibenden Helden die Handlung dramatisch geschlossen, aber allerdings in geradem Gegensatz zu der überlieferten Sage, und Sophokles hat, um das Unveränderliche des Stoffes mit dem dramatischen Leben seines Stückes in Einklang zu bringen, zu einem Aushilfsmittel gegriffen, das in keinem anderen seiner erhaltenen Stücke benutzt wird: er läßt in der Schlußscene das Bild des Herakles erscheinen und den Entschluß des Philoktetes umstimmen.

Dieser Schluß, für unsere Empfindung unorganisch, ist doch nach doppelter Richtung belehrend, er zeigt, wie schon Sophokles durch die epische Härte des überlieferten Mythos eingeengt wurde und wie seine hohe Begabung gegen Gefahren

kämpfte, an denen kurz nach ihm die alte Tragödie untergehen sollte. Ferner aber belehrt er über das Mittel, wodurch der weise Dichter den Uebelstand einer umstimmenden Erscheinung zwar nicht für unser Gefühl, aber für die Empfindung seiner Zuschauer zu bewältigen wußte. Zunächst beruhigte er sein künstlerisches Gewissen dadurch, daß er die innere dramatische Bewegung vorher vollständig abschloß. Das Stück, soweit es zwischen Neoptolemos und Philoktetes spielt, ist zu Ende. Nach stürmischem Kampfe haben sich beide Helden in ein edles Einvernehmen gestellt. Aber sie sind auf einem Standpunkt angelangt, gegen welchen Götterspruch und der Vortheil des Hellenenheeres Widerspruch einlegen. Dieses höchste Interesse nun vertritt der dritte Schauspieler, der listenfrohe rücksichtslose Staatsmann Odysseus. Mit der Vorliebe, welche Sophokles auch sonst noch für seinen dritten Mann zeigt, hat er hier die Persönlichkeit desselben besonders fein verwerthet. Nachdem der Gegenspieler im Prolog den wohlbekannten Charakter des Odysseus behaglich ausgesprochen hat, erscheint er gleich darauf in einer Verkleidung, bei welcher der Zuhörer nicht nur im Voraus weiß, daß die fremde Gestalt eine listige Erfindung des Odysseus ist, sondern auch die Stimme des Odysseus und sein schlaues Gebahren erkennt. Und noch dreimal tritt er als Odysseus in die Handlung, um auf den Vortheil des Ganzen, die Nothwendigkeit des Zugreifens hinzuweisen, immer höher und nachdrücklicher wird sein Widerspruch. Zuletzt in der Katastrophe, kurz bevor der göttliche Heros in der Höhe sichtbar wird, tönt die Stimme und erscheint die Gestalt des warnenden Odysseus, wahrscheinlich im Schutz des Felsens, um nochmals Widerspruch zu erheben, und diesmal ist sein drohender Zuruf streng und siegbewußt. Wenn nun kurze Zeit darauf vielleicht über derselben Stelle, wo sich Odysseus auf Augenblicke gezeigt, die verklärte Gestalt des Herakles sichtbar wird und wieder mit der Stimme des dritten Schauspielers dasselbe fordert, mild und versöhnend,

ſo erſchien dem Zuſchauer Herakles ſelbſt wie eine Steigerung des Odyſſeus, und bei dieſer letzten Wiederholung deſſelben Befehls empfand er nicht nur ein von außen hereintretendes Neues, ſondern noch lebhafter die unwiderſtehliche Kraft des klugen Menſchenverſtandes, der durch das ganze Stück gegen die leidenſchaftliche Befangenheit der andern Darſteller gekämpft hatte. Das Kluge und Abſichtliche dieſer Steigerung, die geiſtige Einheit der drei Rollen des dritten Schauſpielers wurde von den Hörern zuverläſſig als eine Schönheit des Stückes empfunden.

4.

Das Drama der Germanen.

Daß die Freude am Schauen, die Abbildung ungewöhnlicher Ereigniſſe durch menſchliches Spiel dem Drama der Germanen die Anfänge beherrſcht hat, erkennt man noch heut an den Werken hoher Kunſt wie an den Neigungen des Publikums, vor Allem an den Erſtlingsverſuchen unſerer Dichter.

Shakeſpeare füllte die alten Gewohnheiten eines ſchauluſtigen Volkes mit dramatiſchem Leben, er ſchuf aus locker zuſammengewebter Erzählung ein kunſtvolles Drama. Aber bis auf ihn und ſeine romantiſchen Zeitgenoſſen reichten über faſt zwei Jahrtauſende hinüber einige Glanzſtrahlen aus der großen Zeit des attiſchen Theaters.

Auch ihm war die Einrichtung der Stücke abhängig von dem Bau ſeiner Bühne. Sein Bühnenraum hatte, ſelbſt in der letzten Zeit, ſchwerlich Seitencouliſſen, und eine einfache ſtehende Architektur des Hintergrundes. Dieſer enthielt eine erhöhte kleinere Bühne, zur Seite Pfeiler, darüber einen Balkon, von welchem Treppen zur Vorderbühne herab führten. Der vordere Spielraum hatte keinen Vorhang, die Einſchnitte im Stück konnten nur durch Pauſen bezeichnet werden und trennten deshalb weit weniger, als bei uns. Es war deshalb nicht ebenſo wie auf unſerem Theater möglich, in die Mitte einer Situation einzuführen oder dieſelbe unvollendet zu laſſen;

in Shakespeare's Dramen mußten alle Personen auftreten, bevor sie zu dem Publikum sprechen konnten, und alle vor den Augen der Zuschauer abgehen, sogar die Toten mußten in angemessener Weise hinausgetragen werden. Nur die innere Bühne war durch einen Behang verdeckt, welcher im Stück ohne Mühe auf- und zugezogen wurde und einen bequemen Wechsel der Scene bezeichnete. Erst war der Vorderraum Straße, auf welchem Romeo und seine Begleiter in Maske auftraten; waren sie abgezogen, dann öffnete sich der Vorhang, man war in den Gastzimmern des Capulet, welche durch aufwartende Diener angedeutet wurden. Capulet trat aus dem Hintergrund der Mitte hervor und begrüßte die Fremden, seine Gesellschaft quoll auf die Bühne und vertheilte sich im Vordergrund; hatten sich die Gäste entfernt, so schloß sich der Mittelvorhang hinter Julia und der Amme; dann war die Bühne wieder Straße, von welcher Romeo hinter den Vorhang schlüpfte, um den lustigen Gefährten, welche nach ihm riefen, unsichtbar zu werden; waren diese abgegangen, so erschien Julia auf dem Balkon, die Bühne war Garten, Romeo trat hervor u. s. w.*) Alles beweglicher und leichter, wechselnde Gruppen, ein rascheres Kommen und Gehen, behenderes Spiel, engerer Zusammenschluß des Gesammteindrucks. An diese oft besprochene Einrichtung der Bühne wird deshalb erinnert, weil die Entbehrlichkeit des Scenenwechsels und die alte Gewöhnung der Zuschauer, mit rüstiger Phantasie jeden Sprung durch Ort und Zeit zu machen, auch auf die Eintheilungen Shakespeare's entscheidenden Einfluß übte. Die Zahl der kleinen Einschnitte konnte größer sein als bei uns, weil sie weniger störten, zumal kleine Scenen waren mühelos einzuschieben; was uns Zer-

*) Die Balkonscene gehört für unsere Bühne an das Ende des ersten Aktes, nicht in den zweiten, aber der erste Akt wird dadurch unverhältnißmäßig lang. Es ist ein Uebelstand, daß unsere Eintheilung der Stücke die Handlung Shakespeare's zuweilen da zerschneidet, wo ein rascher Fortgang oder eine sehr kurze Unterbrechung geboten sind.

splitterung der Handlung erscheint, wurde durch die technische Einrichtung weniger empfindlich.

Dazu kam, daß das Publikum Shakespeare's, gewöhnt zu schauen, seit alter Zeit Vorliebe für Handlungen hatte, welche zahlreiche Menschen in heftiger Bewegung zeigten. Aufzüge, Gefechte, figurenreiche Scenen wurden gern gesehen und gehörten trotz der ärmlichen Ausstattung, welche im Ganzen das Schauspiel jener Zeit hatte, doch zu den beliebten Zuthaten eines Stückes. Wie die Engländer jener Zeit, sind auch die Helden Shakespeare's gesellige Menschen. Gern erscheinen sie mit einem Gefolge von Genossen, vertraulich sprechen sie sich über wichtige Beziehungen ihres Lebens auf dem Markt, der Straße, in zwangloser Unterhaltung aus.

Noch mußte zu Shakespeare's Zeit der Schauspieler mehre Rollen übernehmen, aber seine Aufgabe war bereits, das eigene Ich ganz zu verhüllen und die schöne Wahrheit mit dem Schein der Wirklichkeit zu umkleiden. Nur die Frauenrollen, welche noch von Männern gespielt wurden, bewahrten etwas von der antiken Weise des Bühnenspiels, welche den Zuschauer zum Vertrauten der hervorzubringenden Täuschung machte.

Auf solcher Bühne trat die dramatische Kunst der Germanen in ihre erste und schönste Blüthe. Die Technik Shakespeare's ist in vielen Hauptsachen dieselbe, welche noch wir zu erwerben suchen. Und er hat, im Ganzen betrachtet, die Form und den Bau auch unserer Stücke festgestellt. Auch in den folgenden Blättern muß immer wieder von ihm die Rede sein, deshalb werden hier nur einige Besonderheiten seiner Zeit und seines Wesens erwähnt, welche wir nicht mehr nachahmen dürfen.

Zunächst ist für unsere Bühne der Wechsel seiner Scenen zu häufig, vor Allem sind die kleinen Zwischenscenen störend. Wo er ein Bündel von Scenen zusammenschnürt, werden wir den entsprechenden Theil der Handlung in eine einzige umbilden müssen. Wenn z. B. im Coriolanus die dunkle Gestalt

des Aufidius oder ein anderer Volsker vom ersten Akt an in kleinen Scenen auftreten, um das Gegenspiel anzudeuten, bis zur zweiten Hälfte des Stückes, wo dasselbe kräftig hervordringt, so sind wir gänzlich außer Stande, diese flüchtigen Momente — mit Ausnahme der Kampfscene im Anfang der Steigerung — auf unserer Bühne wirksam zu machen. Wir werden aber auch den Haupthelden selbst ihre Scenen straffer zusammenfassen und ihre Bewegungen in einer geringern Zahl von Situationen und deshalb in runderer Ausführung darstellen müssen.

Wir bewundern an Shakespeare die mächtige Kraft, mit welcher er seinen Helden nach kurzer Einleitung die Aufregung in den Weg wirft und sie in schneller Steigerung bis zur verhängnißvollen Höhe hinauftreibt. Wie er Handlung und die Charaktere in der ersten Hälfte des Dramas bis über den Höhenpunkt hinaus leitet, ist auch uns mustergültig. Und in der zweiten Hälfte seiner Dramen ist die Katastrophe selbst mit einer genialen Sicherheit und Größe angelegt, ohne jedes Streben nach überraschendem Eindruck, scheinbar sorglos, in gedrungener Ausführung, eine selbstverständliche Folge des Stückes. Aber nicht immer gelingen dem großen Dichter die Momente der sinkenden Handlung zwischen Höhenpunkt und Katastrophe, der Theil, welcher etwa den vierten Akt unserer Stücke füllt. An diesem verhängnißvollen Theil scheint er noch zu sehr eingeengt durch die Gewohnheiten seiner Bühne. In mehren der größten Dramen aus seiner kunstvollen Zeit zersplittert an diesem Theil die Handlung in kleine Scenen, welche episodischen Charakter haben und nur eingesetzt sind, den Zusammenhang zu erklären. Die inneren Zustände des Helden sind verdeckt, die Erhöhung der Wirkungen und die hier so nothwendige Zusammenfassung fehlen. So ist es im Lear, im Macbeth, im Hamlet, ähnlich in Antonius und Kleopatra. Selbst im Julius Cäsar enthält zwar die Umkehr jene prachtvolle Scene des Streites und der Versöhnung

zwiſchen Brutus und Caſſius und die Erſcheinung des Geiſtes, aber was darauf folgt, iſt wieder vielgetheilt und zerriſſen. In Richard III. iſt die ſinkende Handlung zwar in mehre große Momente zuſammengezogen, aber dieſe entſprechen in ihrer Bühnenwirkung doch nicht vollſtändig der ungeheuren Macht des erſten Theils.

Wir erklären dieſe Eigenthümlichkeit Shakeſpeare's aus einem Ueberreſt der alten Gewohnheit, auf der Bühne durch Rede und Gegenrede die Geſchichte zu erzählen. Wie in Hamlet der finſtere Verdacht gegen den König arbeitet, wie Macbeth mit dem Mordgedanken kämpft, wie Lear immer tiefer in das Elend hinabgeſtoßen wird, wie Richard von einem Verbrechen zum anderen fortſchreitet, das ſoll in der erſten Hälfte dieſer Dramen dargeſtellt werden. Das Ich des Helden, welches ſich durchzuſetzen ringt, vereinigt hier faſt die ganze Theilnahme in ſich. Aber von dem Punkte ab, wo das Wollen That geworden iſt, oder wo die leidenſchaftliche Befangenheit des Helden ihre höchſte Stufe erreicht hat, wo die Folgen des Geſchehenen wirken und die Siege des Gegenſpiels beginnen, wird ſelbſtverſtändlich die Bedeutung der Gegner größer. Sobald Macbeth König und Banquo ermordet iſt, muß der Dichter an neuen Menſchen und Ereigniſſen den würgenden Gewaltherrſcher erweiſen, müſſen andere Gegenſpieler den Kampf gegen ihn zum Ende führen. Wenn Coriolan aus Rom verbannt iſt, muß er in neuen Verhältniſſen und mit neuen Zielpunkten vorgeführt werden; wenn Lear als wahnſinniger Bettler umherhüpft, muß das Stück entweder ſchließen, was doch nicht ohne weiteres möglich iſt, oder die übrigen Perſonen müſſen neue Wendungen ſeines Schickſals herbeiführen.

Es iſt alſo natürlich, daß vom Höhenpunkt ab eine größere Zahl von neuen Motiven, vielleicht von neuen Perſonen in das Stück hineingezogen wird; es iſt ferner natürlich, daß dieſes Spiel der Gegenpartei vorzugsweiſe die Einwirkungen zu ſchildern hat, welche von außen her auf den Helden aus-

geübt werden, und deshalb mehr äußerliche Handlung und eine breitere Vorführung der feſſelnden Momente nöthig macht. Und es iſt alſo gar nicht auffallend, daß Shakeſpeare gerade hier der Schauluſt und der ſehr bequemen Scenenfügung ſeiner Zeit mehr nachgab, als unſerer Bühne erlaubt iſt.

Aber das allein iſt es nicht. Zuweilen vermag man die Empfindung nicht abzuwehren, daß die Wärme des Dichters für ſeine Helden in der zweiten Hälfte geringer geworden iſt. Durchaus nicht in Romeo und Julia. Hier iſt in der Umkehr zwar Romeo gedeckt, aber des Dichters Liebling Julia um ſo mächtiger herausgebildet. Auch nicht im Coriolan, wo die beiden ſchönſten Scenen des Stückes, die im Hauſe des Aufidius und die große Scene mit der Mutter, in der Umkehr liegen.

Auffällig aber im Lear. Was auf die Hüttenſcene folgt, iſt faſt nur Epiſode oder in Rede und Gegenrede vertheilte Erzählung von ungenügender Wirkung, auch die zweite Wahnſinnſcene Lear's iſt keine Steigerung der erſten. Aehnlich im Macbeth. Nach der furchtbaren Banketſcene iſt der Dichter mit dem innern Leben ſeines Helden fertig. Die ausgeführte Hexenſcene, die Prophezeiung, die herbe Epiſode in dem Hauſe Makduff's, wenig anziehende Figuren des Gegenſpieles füllen dieſen Theil, in einer ſceniſchen Anordnung, die wir nicht nachahmen dürften, und nur zuweilen blitzt die große Kraft des Dichters auf, wie in der Kataſtrophe der Lady Macbeth.

Offenbar iſt ihm die größte Freude, aus den geheimſten Tiefen der Menſchennatur ein Wollen und Thun herauszubilden; darin iſt er unerſchöpflich reich, tief und gewaltig, wie kein anderer Dichter. Hat er an ſeinen Helden dieſe große Aufgabe gelöſt, ſind die ſeeliſchen Vorgänge bis zu einer verhängnißvollen That dargeſtellt, dann erfüllt ihn die Gegenwirkung der Welt, das ſpätere Schickſal des Helden nicht immer mit demſelben Antheil.

Sogar im Hamlet iſt eine Schwäche der Umkehr zu merken. Das Trauerſpiel iſt wahrſcheinlich mehremale von dem Dichter

überarbeitet, es war zuverläſſig für ihn ein Lieblingsſtoff; die tiefſinnigſte Poeſie hat er hineingeheimnißt; aber dieſe Ueberarbeitungen in längeren Zwiſchenräumen haben dem Drama auch das ſchöne Ebenmaß genommen, welches bei gleichzeitigem Guß aller Theile möglich iſt. Hamlet iſt allerdings kein Niederſchlag poetiſcher Stimmungen aus einem halben Menſchenleben, wie der Fauſt, aber Riſſe, Lücken, kleine Widerſprüche in Ton und Sprache, zwiſchen Charakteren und Handlung blieben dem Dichter unvertilgbar. Daß Shakeſpeare den Charakter Hamlet's bis über den Höhenpunkt ſo liebevoll durchgearbeitet und vertieft hat, machte den Gegenſatz zur zweiten Hälfte um ſo größer; ja der Charakter ſelbſt erhielt etwas Schillerndes und Vieldeutiges dadurch, daß tiefere und geiſtvollere Motive in das Gefüge der aufſteigenden Handlung eingeſetzt wurden. Etwas von der alten Art und Weiſe, Geſchichte auf die Bühne zu bringen, blieb auch in der letzten Bearbeitung des Dichters hängen, einige Stellen in Ophelia's Ausgang und die Totengräberſcene ſcheinen neugeſchliffene Edelſteine zu ſein, die der Dichter, den früheren Zuſammenhang überarbeitend, eingeſetzt hat.

Demungeachtet iſt es lehrreich, ſich die kunſtvolle Zuſammenfügung des Dramas aus den früher beſprochenen Beſtandtheilen in einem Schema deutlich zu machen. Das Planmäßige und Zweckvolle des Baues iſt von dem Dichter nicht ganz durch dieſelbe verſtändige Ueberlegung gefunden, welche beim Aufſtellen des Ueberblickes dem Leſer nöthig wird. Vieles iſt offenbar ohne lange Erwägung, wie mit Naturnothwendigkeit durch die ſchöpferiſche Kraft geworden, an anderen Stellen wird der Dichter bedächtig erwogen, geſchwankt und ſich entſchieden haben. Aber die Geſetze für ſein Schaffen, mögen ſie nun geheim und ihm ſelbſt unbewußt ſeine Erfindung gerichtet, oder mögen ſie ihm als erkannte Regeln die ſchöpferiſche Kraft für gewiſſe Wirkungen angeregt haben, ſie ſind für uns Leſer an dem fertigen Werke überall deutlich erkennbar. Dieſe geſetz-

mäßig sich entwickelnde Gliederung des Dramas wird hier ohne Rücksicht auf die herkömmliche Theilung in Akte kurz dargestellt.

Einleitung. 1. Der stimmende Accord: Auf der Terrasse erscheint der Geist; die Wachen und Horatio. 2. Die Exposition selbst: Hamlet im Staatszimmer, vor dem Eintritt des aufregenden Momentes. 3. Verbindungsscene zum Folgenden: Horatio und die Wachen unterrichten den Hamlet vom Erscheinen des Geistes.

Eingeschobene Expositionsscene der Nebenhandlung. Die Familie Polonius bei der Abreise des Laertes.

Das aufregende Moment. 1. Einleitender Accord: Erwartung des Geistes. 2. Der Geist erscheint Hamlet. 3. Haupttheil: Er offenbart ihm den Mord. 4. Uebergang zum Folgenden: Hamlet und die Vertrauten.

Durch die beiden Geisterscenen, zwischen denen die Einführung der Hauptpersonen stattfindet, werden die Scenen der Einleitung und ersten Aufregung zu einer Gruppe zusammengeschlossen, deren Gipfelpunkt nahe am Ende liegt.

Steigerung in vier Stufen. Erste Stufe: Die Gegenspieler. Polonius macht geltend, daß Hamlet aus Liebe zu Ophelia wahnsinnig geworden. Zwei kleine Scenen: Polonius in seinem Hause und vor dem König. Uebergang zum Folgenden.

Zweite Stufe: Hamlet beschließt, den König durch ein Schauspiel auf die Probe zu stellen. Eine große Scene mit episodischen Ausführungen: Hamlet gegen Polonius, die Hofleute, die Schauspieler. Das Selbstgespräch Hamlet's leitet zu dem Folgenden über.

Dritte Stufe: Prüfung Hamlet's durch die Gegenspieler. 1. Der König und die Intriganten. 2. Hamlet's berühmter Monolog. 3. Hamlet warnt Ophelia. 4. Schluß: Der König schöpft Verdacht.

Diese drei Stufen der Steigerung sind jede mit Rücksicht auf die Wirkung der beiden andern gearbeitet: die erste Stufe

wird zur Einleitung, die breite und behagliche Ausführung der zweiten bildet den steigernden Hauptttheil, die dritte, durch die Fortsetzung des Monologs schön mit der zweiten verbunden, den Gipfelpunkt dieser Gruppe mit schnellem Abfall.

Vierte Stufe, welche zum Höhenpunkt hinüber leitet: Das Schauspiel. Bestätigung des Verdachtes. 1. Einleitung: Hamlet, die Schauspieler und Hofleute. 2. Haupttheil: Die Aufführung und der König. 3. Uebergang: Hamlet, Horatio und die Hofleute.

Höhenpunkt. Eine Scene mit Vorscene: der König betend, Hamlet zaudernd. Eng daran schließt sich

Das tragische Moment. Eine Scene: Hamlet ersticht in der Unterredung mit seiner Mutter den Polonius. Zwei kleine Scenen als Uebergang zum Folgenden: Der König beschließt den Hamlet zu versenden.

Auch diese drei Scenengruppen sind zu einem Ganzen verbunden, in dessen Mitte der Höhenpunkt steht. Zu beiden Seiten in großer Ausführung die letzte Stufe der Steigerung und das tragische Moment.

Die Umkehr. Einleitende Zwischenscene. Fortinbras und Hamlet auf dem Wege.

Erste Stufe. Eine Scene: Ophelia's Wahnsinn und der Rache fordernde Laertes.

Zwischenscene: Brief Hamlet's an Horatio.

Zweite Stufe. Eine Scene: Laertes und der König bereden den Tod Hamlet's. Schluß und Uebergang zum Folgenden bildet der Bericht der Königin über den Tod der Ophelia.

Dritte Stufe. Begräbniß der Ophelia. Die Einleitungsscene mit großer episodischer Ausführung: Hamlet und die Totengräber. Die kurz gehaltene Hauptscene: scheinbare Versöhnung des Hamlet mit Laertes.

Katastrophe. Einleitende Scene: Hamlet und Horatio, Haß gegen den König; als Uebergang zum Folgenden: die

Meldung Osrick's, darauf Hauptſcene: die Entſcheidung. Schluß: Ankunft des Fortinbras.

Die drei Stufen der ſinkenden Handlung ſind weniger regelmäßig gebildet als die der erſten Hälfte; die kleinen Zwiſchenſcenen ohne Handlung, durch welche Hamlet's Reiſe und Rückkehr berichtet wird, ſo wie die Epiſode mit dem Totengräber zerſtückeln das ſceniſche Gefüge. Die Arbeit des dramatiſchen Ausgangs iſt von alterthümlicher Kürze und Strenge.

5.

Die fünf Akte.

Das Drama der Hellenen war in regelmäßiger Gliederung so aufgebaut, daß zwischen einer abgeschlossenen Einleitung und Katastrophe der Höhenpunkt stark hervortrat, durch wenige Scenen der Steigerung und des Falles mit Anfang und Ende verbunden, darin eine kurze Handlung mit heftiger Leidenschaft gefüllt, in breiter Ausführung. Das Drama des Shakespeare führte eine umfangreiche Handlung in einer bunten Reihe dramatischer Momente, in häufigem Wechsel von ausgeführten Scenen und Nebenscenen zu steiler Höhe empor und vom Gipfel in ähnlicher Stufenfolge abwärts; das Ganze zog geräuschvoll, heftig bewegt, figurenreich, mit starkem Herausheben der hohen Wirkungen vorüber. Die deutsche Bühne, auf welcher seit Lessing unsere Kunst erblühte, faßte die scenischen Wirkungen in größere Gruppen zusammen, welche durch stärkere Einschnitte von einander getrennt waren. Bedächtig werden die Effekte vorbereitet, langsam ist die Steigerung, der Aufschwung, welcher erreicht wird, längere Zeit von mäßiger Höhe, allmählich, wie sie gestiegen, senkt sich die Handlung zum Schluß.

Der Vorhang unserer Bühne hat einen wesentlichen Einfluß auf den Bau unserer Dramen gehabt. Die Theile des Dramas, welche oben angeführt wurden, mußten jetzt in fünf getrennten Abschnitten untergebracht werden; sie erhielten,

weil ſie weiter auseinander gezogen wurden, größere Selbſtändigkeit. Dieſer Uebergang der alten getheilten Handlung in unſere fünf Akte war allerdings ſeit ſehr langer Zeit vorbereitet. Die werthvolle Verbindung der Stimmungen, welche der antike Chor zwiſchen den einzelnen Theilen der Handlung dargeſtellt hatte, fehlte ſchon bei Shakeſpeare, aber die offene Bühne und die zuverläſſig kürzeren Pauſen machten, wie wir häufig aus ſeinen Dramen erkennen, nicht jedesmal ſo tiefe Schnitte in den Zuſammenhang, als bei uns der Verſchluß durch die Gardine und die Zwiſchenakte mit und ohne Muſik. Mit dem Vorhange aber kam auch das Beſtreben, die Umgebung der auftretenden Perſonen nicht nur anzudeuten, ſondern in anſpruchsvoller Ausführung durch Malerei und Geräth darzuſtellen. Dadurch wurde die Wirkung des Spiels weſentlich gefärbt, nur zuweilen unterſtützt. Auch dadurch wurden die einzelnen Theile der Handlung mehr von einander getrennt, als noch zu Shakeſpeare's Zeit der Fall war. Denn durch den Wechſel der — oft glänzenden — Decorationen werden nicht nur die Akte, auch kleinere Theile der Handlung zu beſonderen Bildern, welche ſich in Farbe und Stimmung von einander abheben. Jeder ſolche Wechſel zerſtreut, jeder macht eine neue Spannung und Steigerung nöthig.

Dadurch wurden kleine, aber wichtige Aenderungen im Bau der Stücke hervorgebracht. Jeder Akt erhielt den Charakter einer geſchloſſenen Handlung. Für jeden wurde ein kleiner Stimmung gebender Vorſchlag, eine kurze Einleitung, ein ſtärker hervortretender Höhenpunkt, ein wirkſamer Abſchluß wünſchenswerth. Die reiche Ausſtattung der ſceniſchen Umgebung zwang dazu, den Wechſel des Orts, der zu Shakeſpeare's Zeit ſo leicht geweſen war, mehr zu beſchränken, erläuternde Zwiſchenſcenen wegzulaſſen, längere Theile der Handlung in denſelben Raum und auf unmittelbar einander folgende Zeitabſchnitte zu verlegen. So wurde die Zahl der

Scenen geringer, der dramatiſche Fluß des Ganzen ruhiger, die Zuſammenfügung großer und kleiner Momente kunſtvoller.

Doch einen großen Vortheil bot der Verſchluß der Bühne. Es wurde jetzt möglich, mitten in eine Situation einzuführen und mitten in einer Situation zu ſchließen. Der Zuſchauer konnte ſchneller in die Handlung eingeweiht, ſchneller daraus entlaſſen werden, ohne die Vorbereitung und die Auflöſung deſſen, was ihn feſſelte, mit in den Kauf zu nehmen. Und das war kein geringer Gewinn, der fünfmal im Stück für Beginn und Ende der Wirkungen möglich wurde. Aber dieſer Vortheil bereitete auch eine Gefahr. Die Situationsſchilderung, das Vorführen von Zuſtänden mit geringer dramatiſcher Bewegung wurde jetzt leichter, das längere Zuſammenhalten der Charaktere in demſelben geſchloſſenen Raum begünſtigte zumal den ruhigen Deutſchen dieſe Malerei.

Auf ſo veränderter Bühne führten die deutſchen Dichter des vorigen Jahrhunderts ihre Akte auf, bis auf Schiller vorſichtig begründend, ſorgfältig einleitend; in einem getragenen Tempo der Scenen und Wirkungen, welches der gemeſſenen und umſtändlichen Geſelligkeit ihrer Zeit entſprach.

In dem modernen Drama umſchließt, im Ganzen betrachtet, jeder Akt einen der fünf Theile des Dramas, der erſte enthält die Einleitung, der zweite die Steigerung, der dritte den Höhenpunkt, der vierte die Umkehr, der fünfte die Kataſtrophe. Aber die Nothwendigkeit, die großen Theile des Stückes auch in dem äußern Umfange einander gleichartig zu bilden, bewirkte, daß die einzelnen Akte nicht ganz den fünf Haupttheilen der Handlung entſprechen konnten. Von der ſteigenden Handlung wurde gewöhnlich die erſte Stufe noch in den erſten Akt, die letzte zuweilen in den dritten, von der ſinkenden Handlung ebenſo Beginn und Ende bisweilen in den dritten und fünften Akt genommen und mit den übrigen Beſtandtheilen dieſer Akte zu einem Ganzen gegliedert. — Allerdings hat bereits Shakeſpeare ſeine Abtheilungen in der Regel ſo gebildet.

Die Fünfzahl der Akte ist also kein Zufall. Schon die römische Bühne hielt auf sie. Aber erst seit Ausbildung der neueren Bühne bei Franzosen und Deutschen ist ihr gegenwärtiger Bau festgestellt.

Nur nebenbei sei bemerkt, daß die fünf Theile der Handlung bei kleineren Stoffen und kurzer Behandlung sehr wohl ein Zusammenziehen in eine geringere Zahl von Akten vertragen. Immer müssen die drei Momente: Beginn des Kampfes, Höhenpunkt und Katastrophe, sich stark von einander abheben, die Handlung läßt sich dann in drei Akten zusammenfassen. Auch bei der kleinsten Handlung, welche in einem Akte verlaufen kann, sind innerhalb desselben die fünf oder drei Theile erkennbar.

Wie aber jeder Akt seine besondere Bedeutung für das Drama hat, so hat er auch Eigenthümlichkeiten im Bau. Sehr groß ist die Zahl der Abänderungen, welche hier möglich sind. Jeder Stoff, jede Dichterpersönlichkeit fordern ihr eigenes Recht. Dennoch lassen sich aus der Mehrzahl der vorhandenen Kunstwerke einige häufig wiederkehrende Gesetze erkennen.

Der Akt der Einleitung erhält in der Regel noch den Anfang der Steigerung, also im Ganzen folgende Momente: den einleitenden Accord, die Scene der Exposition, das aufregende Moment, die erste Scene der Steigerung. Er wird deshalb gern zweitheilig werden und seine Wirkungen auf zwei kleine Höhenpunkte sammeln, von denen der letztere der stärker hervorgehobene sein mag. — So ist in Emilia Galotti die Scene des Prinzen am Arbeitstisch der stimmende Accord, die Unterredung des Prinzen mit dem Maler Exposition; in der Scene mit Marinelli liegt das erregende Moment: die bevorstehende Vermählung der Emilia. Die erste Steigerung aber liegt in der folgenden kleinen Scene des Prinzen, in seinem Entschluß, Emilia bei den Dominikanern zu treffen. — Im Tasso giebt das Bekränzen der Hermen durch die beiden Frauen die andeutende Stimmung des Stückes, ihre folgende Unterhaltung und das Gespräch mit Alphons die Exposition. Darauf ist das Bekränzen

Taſſo's durch die Prinzeſſin das erregende Moment, der Eintritt des Antonio und ſeine kühle Nichtachtung Taſſo's die erſte Stufe der Steigerung. — Ebenſo folgen in Maria Stuart das Erbrechen der Schränke, die Bekenntniſſe gegen die Kennedy, der Eintritt Mortimer's und die große Scene Maria's mit den Commiſſarien aufeinander. — Im Tell, wo die drei Handlungen verflochten ſind, ſteht nach der ſtimmenden Situation des Anfangs und kurzer einleitender Unterredung der Landleute das erſte aufregende Moment für die Handlung Tell's: Baumgarten's Flucht und Rettung. Dann folgt als Einleitung für die Handlung des Schweizerbundes die Scene vor Stauffacher's Haus. Darauf die erſte Steigerung für Tell: die Unterredung mit Stauffacher vor dem Hut auf der Stange. Endlich für die zweite Handlung das aufregende Moment in der Unterredung Walther Fürſt's und Melchthal's: die Blendung von Melchthal's Vater; und als Finale die erſte Steigerung: Beſchluß der drei Schweizer, auf dem Rütli zu tagen.

Der Akt der Steigerung hat in unſeren Dramen die Aufgabe, die Handlung mit vermehrter Spannung herauf zu führen, dabei die Perſonen des Gegenſpiels, welche im erſten Akt keinen Raum gefunden haben, vorzuſtellen. Ob er nun eine oder mehre Stufen der fortſchreitenden Bewegung enthalte, der Hörer hat bereits eine Anzahl Eindrücke aufgenommen, deshalb müſſen hierin die Kämpfe größer werden, eine Sammlung derſelben in ausgeführter Scene, ein guter Aktſchluß wird nützlich. In Emilia Galotti z. B. beginnt der Akt, wie faſt jeder Akt bei Leſſing, wieder mit einer einleitenden Scene, in welcher kurz die Familie Galotti vorgeführt wird, dann die Intriganten des Marinelli ihren Plan darlegen. Dann folgt in zwei Abſätzen die Handlung, von denen der erſte die Aufregung Emilia's nach der Begegnung mit dem Prinzen, der zweite den Beſuch Marinelli's und ſeinen Antrag an Appiani enthält. Beide große Scenen ſind durch eine kleinere Situationsſcene, welche den Appiani in ſeinem Verhältniß zu Emilia darſtellt, verbunden. Der ſchön

arbeiteten Scene Marinelli's folgt als guter Schluß die empörte Stimmung der Familie. — Der regelmäßige Bau des Taſſo zeigt im zweiten Akt ebenfalls zwei Stufen der Steigerung: die Annäherung des Taſſo an die Prinzeſſin, und im ſcharfen Gegenſatz dazu ſeinen Streit mit Antonio. — Der zweite Akt von Maria Stuart führt in einer Einleitung Eliſabeth und die übrigen Gegenſpieler vor, er enthält die ſteigende Handlung: Annäherung Eliſabeth's an Maria in drei Stufen. Zuerſt den Kampf der Höflinge für und gegen Maria und die Wirkung des Briefes von Maria auf Eliſabeth, ferner die Unterredung des Mortimer mit Leiceſter, eingeleitet durch das Geſpräch der Königin mit Mortimer, endlich die Verlockung Eliſabeth's durch Leiceſter, Maria zu ſehen. — Tell endlich umfaßt in dieſem Akt die Expoſition ſeiner dritten Handlung, der Familie Attinghauſen, dann für den Schweizerbund einen in großer Scene ausgeführten Höhenpunkt: das Rütli.

Der Akt des Höhenpunktes hat das Beſtreben, ſeine Momente um eine ſtark hervortretende Mittelſcene zuſammenzufaſſen. Dieſe wichtigſte Scene deſſelben wird aber, wenn das tragiſche Moment dazu tritt, mit einer zweiten großen Scene verbunden; in dieſem Falle rückt die Gipfelſcene wohl in den Anfang des dritten Aktes. In Emilia Galotti iſt nach einer einleitenden Scene, in welcher der Prinz die geſpannte Situation erklärt, und nach dem erläuternden Bericht über den Ueberfall der Eintritt Emilia's Beginn der Gipfelſcene; der Fußfall Emilia's und die Erklärung des Prinzen ſind der höchſte Punkt des Stückes. Daran ſchließt ſich der ausbrechende Zorn der Claudia gegen Marinelli als Uebergang zu der ſinkenden Handlung. — Im Taſſo beginnt der Akt mit dem Höhenpunkt, dem Bekenntniß, welches die Prinzeſſin gegen Leonore von ihrer Neigung zu Taſſo ablegt; darauf folgt als erſte Stufe der abſteigenden Handlung die Unterredung zwiſchen Leonore und Antonio, worin dieſer dem Taſſo genähert wird und beſchließt, den Dichter am Hofe feſtzuhalten. — In Maria Stuart liegen

Höhenpunkt und tragiſches Moment in der großen zweitheiligen Gartenſcene. Auf ſie folgt, durch kleine Zwiſchenſcenen verbunden, der Ausbruch von Mortimer's Leidenſchaft zu Maria als Beginn der fallenden Handlung, das Uebergangsglied zu dem folgenden Akt bildet die Zerſtreuung der Verſchworenen. — Der dritte Akt des Tell beſteht aus drei Scenen, von denen die erſte eine kurze vorbereitende Situationsſcene in Tell's Hauſe: Aufbruch Tell's, iſt, die zweite den Höhenpunkt zwiſchen Rudenz und Bertha, die dritte, groß ausgeführte den Höhenpunkt der Tellhandlung, den Apfelſchuß, enthält.

Der Akt der Umkehr iſt von den großen deutſchen Dichtern ſeit Leſſing mit beſonderer Sorgfalt behandelt worden, und die Wirkungen deſſelben ſind faſt immer regelmäßig und in bedeutender Scene zuſammengeſchloſſen. Dagegen iſt bei uns Deutſchen die Einführung von neuen Rollen im vierten Akt häufiger als bei Shakeſpeare, welcher den löblichen Brauch hat, ſeine Gegenſpieler ſchon vorher der Handlung zu verflechten. Iſt dies unthunlich, ſo möge man ſich doch hüten, durch eine Situationsſcene, die das Stück an dieſer Stelle ſchwer erträgt, die Aufmerkſamkeit zu zerſtreuen. Die Gäſte des vierten Aktes müſſen raſch und ſtark in die Handlung eingreifen und durch kräftige Wirkſamkeit ihr Erſcheinen rechtfertigen. — Der vierte Akt in Emilia Galotti iſt zweitheilig. Auf die vorbereitende Unterredung zwiſchen Marinelli und dem Prinzen tritt der neue Charakter der Orſina als Gehilfin in das Gegenſpiel ein. Den Uebelſtand der neuen Rolle weiß Leſſing ſehr gut dadurch zu überwinden, daß er der leidenſchaftlichen Bewegung dieſes bedeutſamen Charakters die Leitung in den folgenden Scenen bis zum Schluß des Aktes übergiebt. Auf ihre große Scene mit Marinelli folgt als zweite Stufe des Aktes der Eintritt Odoardo's; die hohe Spannung, welche die Handlung dadurch erhält, ſchließt den Akt wirkſam ab. — Im Taſſo läuft die Umkehr ebenfalls in zwei Scenen, Taſſo mit Leonore und Taſſo mit Antonio, beide durch Monologe Taſſo's geſchloſſen.

Von dem regelmäßigen vierten Akt der Maria Stuart wird ſpäter die Rede ſein. — Im Tell enthält der Akt für Tell ſelbſt zwei Stufen der ſinkenden Handlung, ſeine Rettung aus dem Schiff und den Tod Geßler's; dazwiſchen ſteht die Scene der Umkehr für die Familie Attinghauſen, welche an dieſer Stelle mit der Handlung des Schweizerbundes verflochten iſt.

Der Akt der Kataſtrophe enthält faſt immer noch außer der Schlußhandlung die letzte Stufe der ſinkenden Handlung. In Emilia Galotti beginnt wieder ein einleitendes Duett zwiſchen dem Prinzen und Marinelli die letzte Stufe der ſinkenden Handlung, jene große Unterredung zwiſchen dem Prinzen, Odoardo und Marinelli: Weigerung, dem Vater die Tochter zurückzugeben, dann die Kataſtrophe: Ermordung der Emilia. — Ebenſo im Taſſo. Nach der einleitenden Unterredung des Alphons mit Antonio als Hauptſcene: die Bitte Taſſo's, ihm ſein Gedicht zurückzugeben, dann die Kataſtrophe: Taſſo und die Prinzeſſin. — Maria Stuart, ſonſt in den einzelnen Akten von muſterhaftem Bau, zeigt in dieſem Akt die Folgen eines Stoffes, welcher die Heldin ſeit der Mitte in den Hintergrund ſtellte und die Gegenſpielerin Eliſabeth zur Hauptperſon machte. Die erſte Scenengruppe: Maria's Erhebung und Tod enthält ihre Kataſtrophe mit einem epiſodiſchen Situationsbild, ihrer Beichte, welches dem Dichter nothwendig ſchien, um für Maria noch eine kleine Steigerung zu gewinnen. An ihre Kataſtrophe ſchließt ſich die Kataſtrophe Leiceſter's als Verbindungsglied zu der Hauptkataſtrophe des Stückes, der Vergeltung an Eliſabeth. — Der letzte zweitheilige Akt Tell's iſt nur Situationsbild mit der Epiſode des Parricida.

Von allen deutſchen Dramen hat die Doppeltragödie Wallenſtein den verſchlungenſten Bau. Dieſer iſt trotz ſeiner Verflechtung im Ganzen regelmäßig und ſchließt ſowol in den „Piccolomini" als in „Wallenſtein's Tod" die Handlung feſt zuſammen. Wäre die Idee des Stückes vom Dichter ſo empfunden worden, wie ſie der geſchichtliche Stoff entgegentrug:

Ein ehrgeiziger Feldherr ſucht das Heer zum Abfall von ſeinem Kriegsherrn zu verleiten, wird aber von der Mehrzahl ſeiner Offiziere und Soldaten verlaſſen und getötet, ſo hätte ſolche Idee allerdings ein regelmäßiges Drama gegeben für auf- und niederſteigende Handlung, nicht unbedeutende Bewegung, die Möglichkeit getreuer Nachbildung des hiſtoriſchen Helden.

Aber bei dieſer Faſſung der Idee fehlte der Handlung das Beſte. Denn ein geplanter Verrath, welcher dem Helden vom Anfang innerlich feſtſtand, ſchloß die höchſte dramatiſche Aufgabe aus: das Herausarbeiten des Entſchluſſes aus der leidenſchaftlich bewegten Seele des Helden. Wallenſtein mußte dargeſtellt werden, wie er zum Verräther *wird*, allmählich, durch ſein eigenes Weſen und den Zwang der Verhältniſſe. So wurde andere Faſſung der Idee und Erweiterung der Handlung nöthig: Ein Feldherr wird durch übergroße Macht, Ränke der Gegner und ſein eigenes ſtolzes Herz bis zum Verrath an ſeinem Kriegsherrn gebracht, er verſucht das Heer zum Abfall zu verleiten, wird aber von der Mehrzahl ſeiner Offiziere und Soldaten verlaſſen und getötet.

Bei dieſer Faſſung der Idee mußte die aufſteigende Hälfte der Handlung eine fortſchreitende Bethörung des Helden bis zum Höhenpunkt: dem Entſchluß des Verrathes, zeigen, dann kam ein Theil: die Verleitung des Heeres zum Abfall, wo die Handlung faſt auf derſelben Höhe dahinſchwebte; endlich in wuchtigem Abſturz: Mißglücken und Untergang. Der Kampf des Feldherrn mit ſeinem Heer war zweiter Theil des Dramas geworden. Die Vertheilung dieſer Handlung in die fünf Akte eines Trauerſpiels würde etwa folgende ſein. 1. Akt. Einleitung: die Sammlung des Wallenſteiniſchen Heeres bei Pilſen. Erregendes Moment: Abfertigung des kaiſerlichen Geſandten Queſtenberg. 2. Akt. Steigerung: Wallenſtein ſucht ſich für alle Fälle die Mitwirkung des Heeres durch die Unterſchriften der Generäle zu ſichern, Banketſcene. 3. Akt. Wallenſtein wird durch böſe Einflüſterungen, empörten Stolz und Herrſcher-

gelüſt bis zu Verhandlungen mit den Schweden getrieben. Höhenpunkt: Scene mit Wrangel, an welche ſich ſogleich als tragiſches Moment der erſte Sieg des Gegenſpielers Octavio ſchließt: Gewinn des Generals Buttler für den Kaiſer. 4. Akt. Umkehr, Abfall der Generäle und der Mehrzahl des Heeres. Aktſchluß, Küraſſierſcene. 5. Akt. Wallenſtein in Eger und ſein Tod. Bei der breiten und großen Ausführung aber, welche Schiller ſich nicht verſagt, wurde ihm unmöglich, den an Geſtalten und bedeutenden Momenten ſo reichen Stoff in den Rahmen von fünf Akten einzuzwängen.

Außerdem war ihm ſehr bald aus zwingenden Gründen der Charakter des Max wichtig geworden. Ihn ſchuf das Bedürfniß einer hellen Geſtalt in den düſteren Gruppen und der Wunſch, das Verhältniß zwiſchen Wallenſtein und deſſen Gegenſpieler Octavio bedeutſamer zu machen.

Mit Max eng verbunden erwuchs die Tochter Friedland's. Und dieſe Liebenden, eigenthümliche Gebilde Schiller's, gewannen in der ſchaffenden Seele ſchnell Bedeutung, welche über das Epiſodiſche hinausging. Max, zwiſchen Octavio und Wallenſtein geſtellt, bildete dem Dichter einen wirkungsvollen Gegenſatz zu beiden, er trat als ein zweiter erſter Held in das Drama ein, die epiſodiſchen Liebesſcenen und der Kampf zwiſchen Vater und Sohn, zwiſchen dem jungen Helden und Wallenſtein erweiterten ſich zu einer beſonderen Handlung.

Die Idee dieſer zweiten Handlung wurde: Ein hochgeſinnter, argloſer Jüngling, der die Tochter ſeines Feldherrn liebt, erkennt, daß ſein Vater die politiſche Intrigue gegen ſeinen Feldherrn leitet, und trennt ſich von ihm; er erkennt, daß ſein Feldherr zum Verräther geworden iſt, und trennt ſich von ihm, zu ſeinem und der Geliebten Untergang. Dieſe Handlung ſtellt in ihrem aufſteigenden Theile die Befangenheit der Liebenden und ihre leidenſchaftliche Annäherung bis zu dem Höhenpunkte dar, welcher durch die Worte Thekla's

eingeleitet wird: „Trau' ihnen nicht, ſie meinen's falſch". Das Verhältniß der Liebenden zu einander wird bis zur Scene des Höhenpunktes nur dargeſtellt durch die gehobene Stimmung, mit welcher im erſten Akte Max, im zweiten Thekla ſich von ihrer Umgebung abheben. Nach dem Höhenpunkte folgt die Umkehr in zwei großen Stufen, jede von zwei Scenen, Trennung des Max von ſeinem Vater und Trennung des Max von Wallenſtein, darauf die Kataſtrophe: Thekla empfängt die Botſchaft vom Tode des Geliebten, wieder in zwei Scenen. — Bei ſolchem Aufleuchten zweier dramatiſcher Ideen entſchloß ſich der Dichter, die beiden Handlungen in zwei Dramen zu verſchlingen, die zuſammen eine dramatiſche Einheit von zehn Akten und einem Vorſpiel bildeten.

In den „Piccolomini" iſt das erregende Moment des erſten Aktes ein doppeltes, die Zuſammenkunft der Generäle mit Queſtenberg und die Ankunft der Liebenden im Lager. Hauptperſonen des Stückes ſind Max und Thekla, der Höhenpunkt des Dramas liegt in der Unterredung Beider, durch welche die Trennung des argloſen Max von ſeiner Umgebung eingeleitet wird; Kataſtrophe iſt die vollſtändige Löſung des Max von ſeinem Vater. Die aus der Handlung von „Wallenſtein's Tod" hineingetragenen Stücke ſind die Scenen mit Queſtenberg, Unterredung Wallenſtein's mit den Getreuen und die Banketſcene, alſo der größte Theil des erſten Aktes, der zweite und der vierte Akt.

In „Wallenſtein's Tod" iſt das erregende Moment, die nur berichtete Gefangennahme Seſina's, eng mit der großen Unterredung zwiſchen Wallenſtein und Wrangel verbunden, Höhenpunkt iſt der Abfall der Truppen — Abſchied der Küraſſiere — von Wallenſtein. Die Kataſtrophe aber iſt eine doppelte, Bericht über den Tod des Max nebſt Flucht Thekla's, und die Ermordung Wallenſtein's. Die aus der Handlung der „Piccolomini" eingeflochtenen Scenen ſind die Unterredungen des Max mit Wallenſtein und mit Octavio, Thekla gegen-

über ihren Verwandten und die Trennung des Max von Wallenſtein, die Botenſcene des ſchwediſchen Hauptmanns und der Fluchtentſchluß Thekla's, alſo eine Scene und Schluß des zweiten Aktes, der Höhenpunkt des dritten, der Schluß des vierten Aktes.

Nun aber wäre eine ſolche Verflechtung zweier Handlungen und zweier Stücke in einander ſchwer zu rechtfertigen, wenn nicht die dadurch hervorgebrachte Verbindung, das Doppeldrama, ſelbſt wieder eine dramatiſche Einheit bildete. Dies iſt in ausgezeichneter Weiſe der Fall, die verflochtene Handlung der ganzen Tragödie ſteigt und fällt in einer gewiſſen majeſtätiſchen Größe. Deshalb ſind in den „Piccolomini" zwei aufregende Momente eng verkoppelt, das erſte gehört der Geſammthandlung an, das zweite den „Piccolomini". Ebenſo hat das Doppeldrama zwei dicht bei einander liegende Höhenpunkte, von denen der eine die Kataſtrophe der „Piccolomini" und der andere die Eröffnung von „Wallenſtein's Tod" iſt. Und wieder am Schluß des letzten Dramas zwei Kataſtrophen, eine für die Liebenden, die zweite für Wallenſtein und das Doppeldrama.

Es iſt bekannt, daß Schiller während der Ausarbeitung die Grenze zwiſchen den „Piccolomini" und „Wallenſtein's Tod" verlegt hat. Die „Piccolomini" umfaßten urſprünglich noch die beiden erſten Akte von „Wallenſtein's Tod", alſo auch noch die innere Löſung des Max von Wallenſtein. Und dies war allerdings für die Handlung des Max ein Vortheil. Aber bei dieſer Einrichtung fiel auch die Scene mit Wrangel, d. h. die verhängnißvolle That Wallenſtein's, und außerdem der Abfall Buttler's zu Octavio, — d. h. die erſte Steigerung zu „Wallenſtein's Tod" und die erſte Stufe der Umkehr für das Geſammtdrama — in das erſte der beiden Stücke, und dies wäre ein bedenklicher Uebelſtand geweſen, denn das zweite Drama hätte bei ſolcher Einrichtung nur den letzten Theil der Umkehr und die Kataſtrophe für beide Helden, Wallenſtein und

Max, enthalten, und trotz der großartigsten Ausführung hätte diesem zweiten Stück die Spannung zu sehr gefehlt. Schiller entschloß sich daher mit Recht, die Theilung weiter nach vorn zu verlegen und das erste Stück mit der großen Kampfscene zwischen Vater und Sohn zu enden. Die „Piccolomini" verloren dadurch an Geschlossenheit, aber „Wallenstein's Tod" gewann die unentbehrliche Ordnung im Bau. Man beachte wohl, daß Schiller diese Aenderung erst in der letzten Stunde machte, und daß ihn wahrscheinlich weniger die Rücksicht auf den Bau der Theile als auf den ungleichen Zeitraum, welchen nach der ursprünglichen Eintheilung die Aufführung der beiden Stücke gefordert hätte, bestimmte. In der Seele des Dichters formte sich die große Handlung nicht ebenso, wie wir uns dieselbe ihm nachsinnend aus dem fertigen Stück bilden. Er empfand mit überlegener Sicherheit den Verlauf und die poetische Wirkung des Ganzen, die einzelnen Theile des kunstvollen Baues ordneten sich ihm in der Hauptsache mit einer gewissen Naturnothwendigkeit; das Gesetzmäßige der Gliederung machte er sich keineswegs überall durch verständige Ueberlegung so deutlich, wie wir vor dem fertigen Kunstwerk nachschaffend zu thun genöthigt sind. Demungeachtet haben wir ein gutes Recht, dies Gesetzmäßige nachzuweisen, auch da, wo er es nicht, nachdenkend wie wir, in einer Formel erfaßt hat. Denn das gesammte Drama Wallenstein ist in der Eintheilung, welche der Dichter zum Theil als selbstverständlich bei dem ersten Entwurf und wieder für einzelne Stücke erst spät, vielleicht aus äußerer Veranlassung gefunden hat, ein fest geschlossenes und regelmäßiges Kunstwerk.*)

*) Es sei erlaubt, diesen Bau durch Linien anzudeuten.

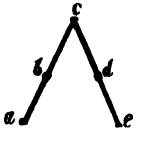
1. Ein Drama, wie es nicht in Schiller's Plan lag. Idee: Ein treuloser Feldherr sucht das Heer zum Abfall von seinem Kriegsherrn zu verleiten, wird aber von seinen Soldaten verlassen und getötet.

a Erregendes Moment: Verlockung zum Verrath. b Steigerung: etwa Verhandlung mit den Feinden. c Höhenpunkt: scheinbarer Erfolg,

Es ist sehr zu bedauern, daß unsere Theaterverhältnisse unmöglich machen, das ganze Kunstwerk in einer Aufführung darzustellen; erst dadurch würde man die schöne und

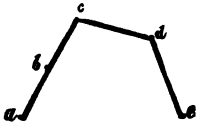
---

etwa die listig erlangte Unterschrift der Generäle. d Umkehr: etwa das Gewissen des Heeres empört sich. e Katastrophe: Tod des Feldherrn.



2. Schiller's Wallenstein ohne die Piccolomini. Idee: ein Feldherr wird durch übergroße Macht, Intriguen der Gegner und sein eigenes stolzes Herz bis zum Verrath gegen seinen Kriegsherrn verleitet, er sucht das Heer u. s. w.

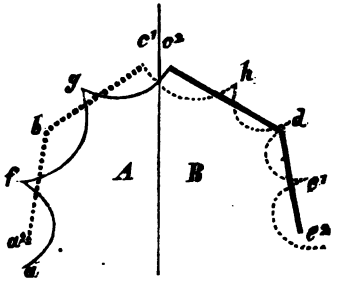
Darin abc steigende Handlung bis zum Höhenpunkt: die inneren Kämpfe und Versuchungen, a Questenberg im Lager und Trennung vom Kaiser. b Prüfung der Generäle, Banketscene. c Höhenpunkt: die erste That des Verraths, z. B. die Verhandlungen mit Wrangel. cd Versuche, das Heer zu verführen. d Umkehr: das Gewissen der Soldaten empört sich. e Katastrophe: Tod Wallenstein's.



3. Das Doppeldrama. A die Piccolomini (durch Punkte bezeichnet). B Wallenstein's Tod (durch Linien bezeichnet).

aa die beiden erregenden Momente: a^1 die Generäle und Questenberg für das Gesammtstück, a^2 Max' und Thekla's Ankunft für die Piccolomini.

cc die beiden Höhenpunkte: c^1 Lösung des Max von Octavio, zugleich Katastrophe der Piccolomini. c^2 Wallenstein und Wrangel, zugleich Ausführung des erregenden Momentes von Wallenstein's Tod.



ee die beiden Schlußkatastrophen, e^1 der Liebenden und e^2 Wallenstein's. Ferner ist b, Liebesscene zwischen Max und Thekla, der Höhenpunkt der Piccolomini. f und g sind die aus Wallenstein's Tod eingeflochtenen Scenen: Audienz Questenberg's und Bankett, der 2te und 4te Akt der Piccolomini. h, d und e^1 sind die aus den Piccolomini in Wallenstein's Tod geflochtenen Scenen: Octavio's Ränkespiel, Aufbruch des Max, Bericht seines Todes nebst Thekla's Flucht: der 2te, 3te und 4te Akt, d, die Kürassierscene, zugleich Höhenpunkt des zweiten Dramas.

große Wirkung erhalten, welche in der kunſtvollen Anordnung liegt. Wie die Stücke jetzt gegeben werden, bleibt für das erſtere immer der Uebelſtand, daß ſeiner Handlung der völlige Abſchluß fehlt; für das zweite, daß ſeine Vorausſetzungen zahlreich ſind und daß die Kataſtrophe einen übergroßen Raum (zwei Akte) beanſprucht. Das würde bei einer zuſammenhängenden Darſtellung in das richtige Verhältniß treten. Der prachtvolle Prolog, „das Lager", deſſen ſchöne Bilder man nur durch einheitliche Handlung kräftiger zuſammengefaßt wünſcht, wäre als Einleitung nicht zu entbehren. Es iſt denkbar, daß eine Zeit kommt, wo dem Deutſchen die Freude wird, ſein größtes Drama im Zuſammenhange zu genießen. Unthunlich iſt es nicht, wie groß die Forderung an die Darſteller ſei. Denn keine der Rollen muthet, auch wenn beide Stücke hinter einander gegeben werden, einer ſtarken Menſchenkraft Unüberwindliches zu. Auch die Zuſchauer der Gegenwart ſind in ihrer großen Mehrzahl keineswegs unfähig, in beſonderen Fällen eine längere Reihe von dramatiſchen Wirkungen aufzunehmen, als ein Theaterabend unſerer Bühnen bietet. Aber freilich wäre eine ſolche Aufführung nur ausnahmsweiſe, etwa als große Feſtvorſtellung, möglich, und nur in einem anderen Raume als dem unſerer Abendtheater. Denn was in den anſpruchsvollen Prachtbauten die Körperkraft der Darſteller und Zuſchauer in weniger als drei Stunden erſchöpft, iſt das unheimlich grelle Gaslicht, die dadurch hervorgebrachte übergroße Anſtrengung der Augen und der trotz aller Ventilationsverſuche ſchnell eintretende Verderb der Lebensluft.

Drittes Kapitel.

Bau der Scenen.

1.

Gliederung.

Die Akte — das kürzere Fremdwort hat die deutschen Benennungen: Aufzug, Abtheilung, Handlung u. s. w. in den Hintergrund gedrängt — werden für den Gebrauch der Bühne in Auftritte abgetheilt. Der Ab- und Zugang einer Person, Diener und ähnliche unwesentliche Rollen ausgenommen, beginnt und endet den Auftritt. Der Regie ist solche Theilung der Akte nöthig, um das Eingreifen jeder einzelnen Rolle leicht zu übersehen, und für die Aufführung stellen die Auftritte die kleinen Einheiten dar, durch deren Zusammensetzung die Akte gebildet werden. Aber die dramatischen Theilstücke, aus denen der Dichter seine Handlung zusammenfügt, umfassen zuweilen mehr als einen Auftritt oder werden in größerer Zahl durch denselben Auftritt zusammengebunden. Das Theilstück des Dichters, das einzelne dramatische Moment, wird durch die Absätze gebildet, in denen seine schöpferische Kraft arbeitet.

Denn wie an einer Kette schließen sich während der Arbeit die nahe verwandten Anschauungen und Vorstellungen zusammen, in logischem Zwange eine die andere fordernd. In solchen einzelnen kleinen Theilen ordnen sich die Einzelzüge der

Max, enthalten, und trotz der großartigsten Ausführung hätte diesem zweiten Stück die Spannung zu sehr gefehlt. Schiller entschloß sich daher mit Recht, die Theilung weiter nach vorn zu verlegen und das erste Stück mit der großen Kampfscene zwischen Vater und Sohn zu enden. Die „Piccolomini" verloren dadurch an Geschlossenheit, aber „Wallenstein's Tod" gewann die unentbehrliche Ordnung im Bau. Man beachte wohl, daß Schiller diese Aenderung erst in der letzten Stunde machte, und daß ihn wahrscheinlich weniger die Rücksicht auf den Bau der Theile als auf den ungleichen Zeitraum, welchen nach der ursprünglichen Eintheilung die Aufführung der beiden Stücke gefordert hätte, bestimmte. In der Seele des Dichters formte sich die große Handlung nicht ebenso, wie wir uns dieselbe ihm nachsinnend aus dem fertigen Stück bilden. Er empfand mit überlegener Sicherheit den Verlauf und die poetische Wirkung des Ganzen, die einzelnen Theile des kunstvollen Baues ordneten sich ihm in der Hauptsache mit einer gewissen Naturnothwendigkeit; das Gesetzmäßige der Gliederung machte er sich keineswegs überall durch verständige Ueberlegung so deutlich, wie wir vor dem fertigen Kunstwerk nachschaffend zu thun genöthigt sind. Demungeachtet haben wir ein gutes Recht, dies Gesetzmäßige nachzuweisen, auch da, wo er es nicht, nachdenkend wie wir, in einer Formel erfaßt hat. Denn das gesammte Drama Wallenstein ist in der Eintheilung, welche der Dichter zum Theil als selbstverständlich bei dem ersten Entwurf und wieder für einzelne Stücke erst spät, vielleicht aus äußerer Veranlassung gefunden hat, ein fest geschlossenes und regelmäßiges Kunstwerk.*)

*) Es sei erlaubt, diesen Bau durch Linien anzudeuten.

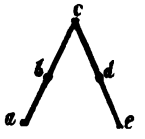
1. Ein Drama, wie es nicht in Schiller's Plan lag. Idee: Ein treuloser Feldherr sucht das Heer zum Abfall von seinem Kriegsherrn zu verleiten, wird aber von seinen Soldaten verlassen und getötet.

a Erregendes Moment: Verlockung zum Verrath. b Steigerung: etwa Verhandlung mit den Feinden. c Höhenpunkt: scheinbarer Erfolg,

Es ist sehr zu bedauern, daß unsere Theaterverhältnisse unmöglich machen, das ganze Kunstwerk in einer Aufführung darzustellen; erst dadurch würde man die schöne und

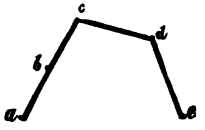
---

etwa die listig erlangte Unterschrift der Generäle. d Umkehr: etwa das Gewissen des Heeres empört sich. e Katastrophe: Tod des Feldherrn.



2. Schiller's Wallenstein ohne die Piccolomini. Idee: ein Feldherr wird durch übergroße Macht, Intriguen der Gegner und sein eigenes stolzes Herz bis zum Verrath gegen seinen Kriegsherrn verleitet, er sucht das Heer u. s. w.

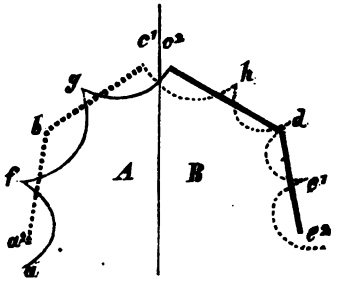
Darin a b c steigende Handlung bis zum Höhenpunkt: die inneren Kämpfe und Versuchungen, a Questenberg im Lager und Trennung vom Kaiser. b Prüfung der Generäle, Banketscene. c Höhenpunkt: die erste That des Verraths, z. B. die Verhandlungen mit Wrangel. c d Versuche, das Heer zu verführen. d Umkehr: das Gewissen der Soldaten empört sich. e Katastrophe: Tod Wallenstein's.



3. Das Doppeldrama. A die Piccolomini (durch Punkte bezeichnet). B Wallenstein's Tod (durch Linien bezeichnet).

a a die beiden erregenden Momente: a^1 die Generäle und Questenberg für das Gesammtstück, a^2 Max' und Thekla's Ankunft für die Piccolomini.

c c die beiden Höhenpunkte: c^1 Lösung des Max von Octavio, zugleich Katastrophe der Piccolomini. c^2 Wallenstein und Wrangel, zugleich Ausführung des erregenden Momentes von Wallenstein's Tod.



e e die beiden Schlußkatastrophen, e^1 der Liebenden und e^2 Wallenstein's. Ferner ist b, Liebesscene zwischen Max und Thekla, der Höhenpunkt der Piccolomini. f und g sind die aus Wallenstein's Tod eingeflochtenen Scenen: Audienz Questenberg's und Banket, der 2te und 4te Akt der Piccolomini. h, d und e^1 sind die aus den Piccolomini in Wallenstein's Tod geflochtenen Scenen: Octavio's Ränkespiel, Aufbruch des Max, Bericht seines Todes nebst Thekla's Flucht: der 2te, 3te und 4te Akt, d, die Küraſſierscene, zugleich Höhenpunkt des zweiten Dramas.

Und es wird hier und da das schätzende Urtheil unsicher sein. Aber sie verdienen größere Aufmerksamkeit, als man ihnen wohl bis jetzt gegönnt hat.

Im letzten Abschnitt wurde gesagt, daß jeder Akt ein gegliederter Bau sein muß, welcher seinen Theil der Handlung in zweckmäßiger und wirksamer Anordnung zusammenfaßt. Auch in ihm muß die Theilnahme des Zuschauers mit sicherer Hand geführt und gesteigert werden, auch er muß seinen Höhenpunkt haben, eine große, kräftige, ausgeführte Scene. Enthält er mehre solche ausgeführte Höhenpunkte, so werden dieselben durch kleinere Scenen wie durch Verbindungsglieder verbunden sein, in der Art, daß die stärkere Antheilnahme immer auf der späteren ausgeführten Scene ruht.

Wie der Akt muß auch jede einzelne Scene, sowohl Uebergangsscene als ausgeführte, eine Anordnung haben, welche geeignet ist, ihren Inhalt in höchster Wirkung auszudrücken. Ein spannendes Moment muß die ausgeführte Scene einleiten, die Seelenvorgänge in ihr müssen mit einiger Reichlichkeit in wirksamer Steigerung dargestellt werden, das Ergebniß derselben in treffenden Schlägen angedeutet sein; von ihrem Höhenpunkte aus, auf welchem sie reichlich ausgeführt schwebt, muß schnell und kurz der Schluß folgen; denn ist einmal ihr Zweck erreicht, die Spannung gelöst, dann wird jedes unnütze Wort zu viel. Und wie sie mit einer gewissen Aufregung der Erwartung einzuleiten ist, so braucht auch ihr Ende eine kleine Erhebung, besonders kräftigen Ausdruck der wichtigen Persönlichkeiten dann, wenn diese die Bühne verlassen. Die sogenannten Abgänge sind kein unbegründetes Begehren der Darsteller, wie sehr sie von roher Effektsucherei gemißbraucht werden. Der tiefe Einschnitt am Ende der Scene und die Nothwendigkeit, die Spannung auf das Folgende herüberzutragen, machen sie vielmehr zu einem berechtigten Kunstmittel, zumeist am Schluß der Akte, natürlich nur bei maßvoller Anwendung.

Der Dichter hat häufig Ursache, während der Aufführun-

gen unſerer Bühne den langen Zwiſchenakten zu zürnen, welche ſowol durch die ſceniſchen Veränderungen als durch den zuweilen unnützen Kleiderwechſel der Darſteller veranlaßt werden. Es muß dem Dichter daran liegen, den Schauſpielern die Gelegenheit zu ſolchem Wechſel ſo viel als möglich zu beſchränken, und wo das Umkleiden nothwendig iſt, ſchon beim Einrichten der Handlung darauf Rückſicht zu nehmen. Ein längerer Zwiſchenakt — der niemals fünf Minuten überdauern ſoll — wird nach Beſchaffenheit des Stückes dem zweiten oder dritten Akt folgen können. Die Akte, welche in näherem Zuſammenhange ſtehen, dürfen nicht durch ihn auseinander geriſſen werden; was ihm folgt, muß noch im Stande ſein, von neuem zu ſammeln und zu ſpannen. Deshalb ſind Pauſen zwiſchen dem vierten und fünften Akt am allernachtheiligſten. Dieſe beiden letzten Theile der Handlung ſollten ſelten durch größern Einſchnitt getrennt ſein, als zwiſchen den einzelnen Scenen eines Aktes geduldet wird. Der Dichter hat ſich zu hüten, daß er nicht in dieſem Theile des Stückes ſelbſt Schlußeffekte erfinde, welche durch ſchwer herzuſtellende Scenerie und Einführung neuer Maſſen die Zögerung verſchulden.

Aber auch ein Wechſel der Decorationen innerhalb des Aktes iſt keine gleichgültige Sache. Denn jede Verwandlung der Bühne während des Aktes macht einen neuen ſtarken Einſchnitt, und die Zerſtreuung der Zuſchauer wird noch vermehrt, ſeit in der Neuzeit der ſchlechte Brauch aufgekommen iſt, die Vornahme des Scenenwechſels durch Herablaſſen einer Gardine den Augen des Zuſchauers zu entziehen. Denn ſeitdem iſt faſt nur aus der Farbe des Vorhangs zu entnehmen, ob eine Regieſcene oder ein Akt beendet ſei. Gegenüber ſolchem Unfug muß das eifrige Bemühen des Dichters ſein, jeden Decorationswechſel im Akte entbehrlich zu finden; und es wird gut ſein, wenn er während der Arbeit ſich auch nach dieſer Richtung die Kraft zutraut, Alles zu vermögen; denn häufig erſcheint ſeiner befangenen Seele ein Wechſel der Scenerie als

ganz unvermeidlich, während er doch in den meisten Fällen durch geringe Aenderungen an der Handlung beseitigt werden kann. Ist aber Coulissenwechsel während der Akte nicht ganz zu vermeiden, so hüte man sich wenigstens, ihn in den Akten eintreten zu lassen, welche die größte Ausführung verlangen, namentlich im vierten, wo ohnehin die volle Kraft des Dichters nöthig ist, zu steigern. Am leichtesten überwindet man solche störende Einschnitte in der ersten Hälfte.

In dem Wechsel zwischen ausgeführten und verbindenden Scenen liegt eine große Wirkung. Durch ihn wird jeder Theil des Ganzen von seiner Umgebung kunstvoll abgehoben, die Hauptsache in stärkeres Licht gesetzt, in dem Nebeneinander von Licht und Schatten der innere Zusammenhang der Handlung verständlich. Der Dichter muß deshalb sein warmes Empfinden wohl überwachen und bedächtig prüfen, welche dramatischen Momente für seine Handlung Hauptsache, welche Beiwerk sind. Er wird seine Neigung zu Ausführung bestimmter Arten von Charakteren oder Situationen beschränken, falls diese für das Ganze nicht von Gewicht sind; wenn er aber dem Reiz nicht widerstehen kann, von diesem Gesetze abzuweichen und einem unwesentlichen Moment breitere Ausführung zu gönnen, so wird er es mit der Empfindung thun, daß er die Störung des Baues durch besondere Schönheit der Ausführung zu sühnen habe.

Die Nebenscenen aber, mögen sie die Nachklänge einer Hauptscene oder die Vorbereitung zu einer neuen oder ein selbständiges verbindendes Zwischenglied sein, werden dem Dichter immer noch Gelegenheit geben, bei der größten Kürze seine Begabung an den Rollen zu erweisen; hier ist der Raum für knappe, andeutende Zeichnung, welche mit wenigen Worten einen erfreuenden Einblick in das innerste Leben der Figuren des Hintergrundes zu gewähren weiß.

2.

Die Scenen nach der Perſonenzahl.

Die freie Scenenbildung unſerer Bühne und die größere Zahl der Darſteller machen es dem Dichter ſcheinbar ſo bequem, ſeine Handlung durch eine Scene zu führen, daß man bei neueren Dramen nicht ſelten die gewöhnlichen Folgen übergroßer Zwangloſigkeit zu bedauern hat. Die Scene wird ein Durcheinander von Reden und Gegenreden ohne genügende Ordnung, ſie hat ermüdende Längen, nachgleitende Sätze, weder Höhe noch Contraſte kräftig entwickelt. Zwar fehlt das ſceniſche Gefüge auch der unbehilflichſten Arbeit des Anfängers nicht ganz. Denn die Formen ſind ſo ſehr Ausdruck des Weſens, daß auch ungeſchulte dramatiſche Empfindung in vielen Hauptſachen Richtiges zu treffen pflegt. Aber nicht immer und nicht jedes. Möge deshalb der Dichter während ſeiner Arbeit einige bekannte Regeln prüfend anlegen.

Da die Scene ein von anderen Scenen abgeſetzter Theil des Dramas iſt, welcher auf ſeinen Inhalt vorbereiten, ſpannen, ein Schlußergebniß ins Licht ſtellen und dann zum Folgenden überführen ſoll, ſo hat jede Scene, genau betrachtet, fünf Theile, welche den Theilen des Dramas entſprechen. Und bei ausgeführten Scenen ſind dieſe Theile auch ſämmtlich wirkſam. Denn dann iſt es unthunlich, die Handlung in gerader Linie zum Schlußergebniß zu führen. A fühlt, will, fordert

etwas, B tritt ihm entgegen, mitwollend, anderswollend, widerstehend; in jedem Fall wird die Richtung des einen durch den andern aufgehalten und wenigstens für einige Zeit abgelenkt. Bei solchen Scenen, mögen sie eine That oder ein Wortgefecht oder eine Darlegung der Gefühle enthalten, ist wünschenswerth, daß nicht der Höhenpunkt in einer geraden Linie liegt, welche von den Voraussetzungen der Scene zu den Schlußergebnissen führt, sondern den letzten Punkt einer abweichenden Richtung bezeichne, von welchem ab die Umkehr zu der geraden Linie stattfindet. Aufgabe einer Scene sei, B durch A unschädlich zu machen, ihr gebotenes Ergebniß sei das Versprechen des B, unschädlich zu werden. Beginn der Scene: A ersucht den B, ferner nicht mehr Störenfried zu sein; wenn B sofort bereit ist, diesen Wunsch zu erfüllen, wird keine längere Scene nöthig; wenn er die Gründe des A leidend aufnimmt, läuft die Scene in gerader Linie fort, aber sie ist in größter Gefahr zu ermüden; wenn B sich aber zur Wehr setzt und sich entweder auf seinen Störenfried steift oder ihn leugnet, so läuft der Dialog zu einem Punkte, an welchem B so weit als möglich von den Wünschen des A entfernt ist. Von da findet eine Annäherung der Ansichten statt, die Gründe des A erweisen sich als stärker, bis B sich ergiebt.

Da aber jede Scene eine Richtung auf das Folgende hat, wird dieser pyramidale Bau häufig in den Durchschnitt einer anschlagenden Welle umgeändert, mit lang aufsteigender Linie und schnellem Absturz: Beginn, Steigerung, Schlußergebniß.

Je nach der Zahl der auftretenden Personen erhalten die Scenen verschiedene Bestimmung und verschiedene Einrichtung.

Die Monologe geben dem Helden der modernen Bühne Gelegenheit, in vollkommener Unabhängigkeit von einem beobachtenden Chor sein geheimes Empfinden und Wollen dem Publikum bekannt zu machen. Man sollte meinen, daß solche Vertrautenstellung dem Hörer sehr willkommen sein müßte, und doch ist dies oft nicht der Fall. So sehr ist der Kampf

und die Einwirkung des einen Menschen auf den andern Zweck des Dramas, daß jede Isolirung des Einzelnen einer gewissen Entschuldigung bedarf. Nur wo ein reiches inneres Leben im Zusammenspiel längere Zeit gedeckt war, erträgt der Hörer die geheimen Offenbarungen desselben. Aber schon da, wo kunstvolles Intriguenspiel das Publikum zum Vertrauten machen will, liegt diesem wenig an dem stillen Aussprechen eines Einzelnen, es holt sich lieber selbst den Zusammenhang und die Gegensätze der Charaktere aus einem Dialoge heraus. Die Monologe haben Aehnlichkeit mit den antiken Pathosscenen, sind aber bei den zahlreichen Gelegenheiten, welche unsere Bühne den Charakteren darbietet ihr Inneres darzulegen, und bei der veränderten Ausgabe dramatischer Wirkungen durch die Schauspielkunst keine nothwendige Zugabe neuerer Dramen.

Da die Monologe einen Ruhepunkt in der laufenden Handlung darstellen und den Sprechenden in bedeutsamer Weise dem Hörer gegenüber stellen, so bedürfen sie vor sich eine bereits erregte Spannung, einen Einschnitt der Handlung auf einer oder beiden Seiten. Aber ob sie einen Akt eröffnen oder schließen, oder zwischen zwei bewegte Scenen gestellt sind, immer müssen sie dramatischen Bau haben. Satz, Gegensatz, Ergebniß; und zwar ein Schlußergebniß, das für die Handlung selbst Bedeutung gewinnt. Man vergleiche die beiden Monologe Hamlet's in der steigenden Handlung. Der zweite berühmte Monolog „Sein oder Nichtsein" ist eine tiefsinnige Offenbarung der Seele Hamlet's, aber für die Handlung selbst insofern keine Förderung, als er kein neues Wollen des Helden einleitet, sondern durch Darlegung der innern Kämpfe eine Erklärung des Zauderns giebt. Der vorhergehende Monolog dagegen, ein Meisterstück von dramatischer Bewegung, auch er der Ausklang einer Scene, hat zur Grundlage einen einfachen Beschluß. Hamlet sagt: 1. Der Schauspieler beweist so großen Ernst bei bloßem Spiel. 2. Ich aber schleiche thatlos bei dem furchtbarsten Ernst. 3. An's Werk! auch ich will

ein Spiel veranſtalten, um für ernſte That Entſcheidung zu gewinnen. — In dieſem letzten Satze iſt zugleich das Ergebniß der ganzen vorhergehenden Scene zuſammengefaßt, die Folgen, welche die Unterhaltung mit den Schauſpielern auf den Charakter des Helden und den Verlauf des Stückes ausübt.

Gelungene Monologe ſind allerdings Lieblinge des Publikums geworden. In den Dramen Schiller's und Goethe's werden ſie von dem heranwachſenden Geſchlecht gern vorgetragen. Leſſing hätte, auch wenn er mehr als den Nathan in unſern Jamben geſchrieben hätte, ſchwerlich dieſe Art von dramatiſchen Wirkungen geſucht.

Am nächſten den Monologen ſtehen die Botenberichte unſerer Bühne; wie jene das lyriſche, ſo vertreten ſie das epiſche Element. Von ihnen iſt bereits früher geſprochen. Da ſie die Aufgabe haben, eine zu Gunſten ihrer Aufnahme bereits erregte Spannung zu löſen, ſo muß die Wirkung, welche ſie in den Gegenſpielern des Vortragenden oder vielleicht gar in ihm ſelbſt hervorbringen, ſehr ſichtbar werden; einen längeren Vortrag muß geſteigertes Gegenſpiel begleiten und unterbrechen, allerdings ohne ihn zu überwachſen. Schiller, der Botenberichte ſehr liebt, giebt Beiſpiele in Menge, ſowol zur Lehre als zur Warnung. Der Wallenſtein allein enthält eine ganze Auswahl derſelben. In den ſchönen Muſterſtücken: „Es giebt im Menſchenleben" und „Wir ſtanden keines Ueberfalls gewärtig" hat der Dichter zugleich die höchſte dramatiſche Spannung an die epiſchen Stellen geknüpft. Das Inſpirirte und Seherhafte Wallenſtein's kommt an keiner Stelle ſo mächtig zu Tage als in ſeiner Erzählung. Im Botenberichte des Schweden aber ſteht das ſtumme Spiel der todwunden Thekla in dem ſtärkſten Gegenſatz zu Haltung und Vortrag des theilnehmenden Fremdlings. Daneben hat dies Drama aber andere Beſchreibungen, z. B. den böhmiſchen Becher, das Zimmer des Sterndeuters, deren ſtarke Kürzung oder Entfernung bei der Aufführung wohlthut.

Der wichtigste Theil der dramatischen Handlung verläuft in den Dialogscenen, zunächst im Zwiegespräch. Der Inhalt dieser Scenen: Satz und Gegensatz, Empfindung gegen Empfindung, Wille gegen Wille, hat bei uns, abweichend von der einförmigen, antiken Weise, die mannigfaltigste Ausbildung gefunden. Der Zweck aller Dialogscenen ist wieder, aus dem Satz und Gegensatz ein Ergebniß herauszuheben, welches die Handlung weiter treibt. Während das antike Zwiegespräch ein Streit war, der gewöhnlich keine unmittelbare Einwirkung auf die Seelen der Handelnden ausübte, versteht der moderne Dialog zu bereden, zu beweisen, hinüber zu führen. Die Argumente des Helden und Gegenspielers sind nicht, wie häufig in der griechischen Tragödie, rhetorische Wortgefechte, sondern sie sind aus Charakter und Gemüth der Personen hergeleitet, und genau wird der Hörer unterrichtet, wie weit dieselben wahrhafte Empfindung und Ueberzeugung aussprechen oder täuschen sollen.

Der Angreifende wird also seine Gründe genau nach der Persönlichkeit des Gegenspielers einrichten oder tief und wahr aus seinem eigenen Wesen heraus schöpfen müssen. Damit aber das Zweckvolle oder Wahre derselben von dem Hörer auch vollständig erfaßt wird, ist auf der Bühne eine bestimmte Richtung von Rede und Antwort nothwendig, nicht mit so gewohnheitsmäßigem Verlauf, wie auf der antiken oder altspanischen Bühne, aber doch wesentlich von dem Wege verschieden, welchen wir im wirklichen Leben einschlagen, um Jemand zu überzeugen. Dem Charakter auf der Bühne ist die Zeit beschränkt, er hat seine Argumente in einer fortlaufenden Steigerung der Wirkungen vorzutragen, er hat das für seine Stellung Wirksamste auch dem Hörer eindringlich auseinanderzusetzen. In Wirklichkeit mag ein solcher Kampf der Ansichten vielgetheilt, mit zahlreichen Gründen und Gegengründen ausgemacht werden, lange mag der Sieg schwanken, vielleicht ein unbedeutender Nebengrund mag zuletzt den Aus-

ſchlag geben; dies iſt auf der Bühne in der Regel nicht möglich, weil es nicht wirkſam wäre.

Deshalb iſt Aufgabe des Dichters, die Gegenſätze in wenigen Aeußerungen zuſammenzufaſſen, dieſe mit fortgeſetzter Steigerung ihrer inneren Bedeutung auszudrücken. In unſeren Dramen ſchlagen die Gründe des Einen gleich Wellen gegen die Seele des Andern, zuerſt durch den Widerſtand gebrochen, dann höher, bis ſie vielleicht am Ende über die Widerſtandskraft reichen. Es geſchieht nach einem uralten Compoſitionsgeſetz, daß häufig der dritte ſolcher Wellenſchläge die Entſcheidung giebt; dann iſt zweimal Satz und Gegenſatz vorausgegangen, durch die beiden Stufen iſt der Hörer genügend auf die Entſcheidung vorbereitet, er hat eine kräftige Einwirkung erhalten, und hat mit Behagen das Gewicht der Gründe mit dem Inhalt des Charakters, auf den ſie wirken ſollen, vergleichen können. Solche Geſprächsſcenen ſind auf unſerer Bühne ſeit Leſſing mit beſonderer Liebe und Schönheit ausgebildet worden. Sie entſprechen ſehr der Freude der Deutſchen an gründlicher Erörterung einer Angelegenheit. Berühmte Rollen unſerer Bühne verdanken ihnen allein ihren Erfolg: Marinelli, Carlos im Clavigo, Wrangel im Wallenſtein.

Da der Dichter die Dialogſcene ſo zu arbeiten hat, daß dem Hörer der Fortſchritt, den dieſelbe für die Handlung bewirkt, eindringlich wird, muß auch die Technik dieſer Scenen, je nach der Stellung, in welcher ſie die Betheiligten finden und verlaſſen, verſchieden ſein.

Am einfachſten wird die Sache, wenn der Eindringende den Angegriffenen überwindet; dann findet ein- oder zweimalige Annäherung und Trennung ſtatt bis zum Siege des Einen, oder, wenn der Angegriffene biegſamer iſt, ein allmähliches Herüberziehen.

Eine Scene ſolcher Beredung von einfachem Bau iſt der Dialog im Anfang des Brutus und Caſſius. Caſſius drängt,

Brutus giebt ſeiner Forderung nach; der Dialog hat eine kurze Einleitung, drei Theile und Schluß, der mittlere Theil iſt von beſonderer Schönheit und großer Ausführung. Einleitung, Caſſius: Ihr ſeid unfreundlich gegen mich. Brutus: Nicht aus Kälte. Die Theile, Caſſius: 1. Man hofft auf euch (lebendig unterbrochen durch die Verſicherung, daß Brutus ihm trauen könne, und durch Rufe von außen, welche die Aufmerkſamkeit auf Cäſar leiten). — 2. Was iſt Cäſar mehr als wir? — 3. Unſer Wille kann uns befreien. — Schluß, Brutus: Ich will's überlegen.

Wenn aber die Sprechenden von einander ſcheiden, ohne ſich zu vereinigen, ſo darf doch die Stellung derſelben zu einander während der Scene nicht unverändert bleiben. Es iſt den Zuhörern unerträglich, ſolchen Mangel an Fortſchritt in der Handlung zu empfinden. Auch in ſolchem Fall muß die Richtung des Einen oder Beider gebogen werden, etwa ſo, daß ſie an einer Stelle der Verhandlung ſcheinbar übereinkommen und nach dieſem Punkte der Annäherung ſich wieder energiſch von einander abwenden. Die inneren Bewegungen, durch welche dieſe Veränderung der Stellung bewirkt wird, müſſen allerdings ſowol wahr als für das Folgende zweckmäßig ſein, nicht unnütze Querzüge, welche einer ſceniſchen Wirkung zu Liebe, ohne Nutzen für Handlung und Charaktere, eingerichtet werden.

Bei ungebundener Rede iſt es möglich, zahlreichere Gründe und Gegengründe in das Feld zu führen, die Linien ſchärfer zu wenden; im Ganzen bleibt der Bau, wie er oben mit einer brandenden Welle verglichen wurde: ein allmähliches Hinauftreiben auf den Höhenpunkt, Ergebniß, kurzer Abſchluß. So iſt die große Streitſcene zwiſchen Egmont und Oranien — wohl der am beſten gearbeitete Theil des Dramas — aus vier Theilen zuſammengeſetzt, vor denen eine Einleitung, nach denen der Schluß ſteht. Einleitung: Oranien: Die Regentin geht ab. Egmont: Sie geht nicht. Theil 1: Or. Und wenn ein Anderer

kommt? Eg. So treibt er's wie der Vorige. 2. Or. Er wird diesmal unsere Häupter fassen. Eg. Das ist unmöglich. 3. Or. Alba ist unterwegs. Gehen wir in unsere Provinz. Eg. Dann sind wir Rebellen. Hier der Umschwung, von jetzt wird Egmont der Angreifende. 4. Eg. Du handelst unverantwortlich. Or. Nur vorsichtig. Schluß: Or. Ich gehe und betraure dich als verloren. Die letzte Vereinigung der Streitenden in einer gemüthlichen Stimmung bildet einen guten Gegensatz zu der vorausgegangenen Heftigkeit Egmont's.

Besondere Bedeutung haben in dem neueren Drama die Scenen zwischen zwei Menschen erhalten, in denen die Charaktere sehr entschieden einer Meinung zu sein pflegen, die Liebesscenen. Sie sind nicht durch Tagesgeschmack oder vorübergehende Weichlichkeit der Dichter und Hörer entstanden, sondern durch einen uralten Gemüthszug der Germanen. Seit frühester Zeit ist der deutschen Dichtung die Liebeswerbung, die Annäherung des jungen Helden an die Jungfrau, besonders reizvoll gewesen. Es war die herrschende poetische Neigung des Volkes, die Beziehungen der Liebenden vor der Vermählung mit einer Würde und einem Adel zu umgeben, von welchen die antike Welt nichts wußte. Nach keiner Richtung hat sich der Gegensatz der Deutschen zu den Völkern des Alterthums schärfer ausgeprägt, durch die gesammte Kunst des Mittelalters bis zur Gegenwart geht dieser bedeutsame Zug. Auch in dem ernsten Drama macht er sich mit hoher Berechtigung geltend. Das holdeste und lieblichste Verhältniß der Erde wird mit dem Finstern und Schrecklichen in Verbindung gebracht, als ergänzender Gegensatz, zur höchsten Steigerung der tragischen Wirkungen.

Für den arbeitenden Dichter freilich sind diese Scenen nicht der bequemste Theil seines Schaffens, und nicht jedem will es damit gelingen. Es ist nicht ohne Nutzen, die größten Liebesscenen, welche wir haben, mit einander zu vergleichen, die drei Scenen des Romeo auf dem Maskenfeste und beim

OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Balkon vor und nach der Brautnacht, und die Scene Gretchens im Garten. In der ersten Romeoscene hat der Dichter der Kunst des Darstellers die höchste Aufgabe gestellt, in ihr ist die Sprache der beginnenden Leidenschaft wundervoll abgebrochen und kurz, hinter dem artigen Redespiel, das zu Shakespeare's Zeit der guten Gesellschaft geläufig war, scheint das aufglühende Gefühl nur wie in Blitzen durch. Wohl empfand der Dichter, wie sehr darauf ein vollerer Ausdruck Noth thue. Die erste Balkonscene ist immer für ein Meisterstück der Dichtkunst gehalten worden, aber wenn man die hohen Schönheiten ihrer Verse zergliedert, wird man vielleicht überrascht sein, wie wortreich und unumschränkt genießend die Seelen der Liebenden schon mit ihrem leidenschaftlichen Gefühl zu spielen wissen. Schöne Worte, zierliche Vergleiche sind so gehäuft, daß wir zuweilen die Kunst als künstlich empfinden. Für die dritte, die Morgenscene, ist die Idee alter Minne- und Volkslieder — „der Wächterlieder" — in reizender Weise verwerthet.

Auch Goethe hat in seiner schönsten Liebesscene volksthümliche Erinnerungen poetisch verwerthet: er hat die Liebeserklärung in seiner Weise aus kleinen epischen und lyrischen Momenten zusammengefaßt, die er — doch nicht ganz günstig für eine große Wirkung — durch den schneidenden Gegensatz Martha und Mephisto unterbricht. Auch der Umstand erinnert an den großen lyrischen Dichter, daß Faust darin zurücktritt und die Scenen nicht viel Anderes sind als Selbstgespräche Gretchens. Aber jedes der drei kleinen Stücke, aus denen sich das Bild zusammensetzt, ist von wunderbarer Schönheit.

Dem schwungvollen Schiller wollte es dagegen in seiner Jambenzeit mit diesen Scenen nicht mehr recht gelingen. Am besten noch in der Braut von Messina. Aber im Tell ist die Scene zwischen Rudenz und Bertha ohne Leben, und selbst im Wallenstein, wo sie durchaus nothwendig war, hat er ihr durch die Anwesenheit der Gräfin Terzky einen Dämpfer auf-

geſetzt, Thekla muß den Geliebten vom Heerlager und von dem Aſtrologenzimmer unterhalten, bis ſie endlich in kurzem Alleinſein die bedeutſame Warnung ausſprechen kann.

Die glänzenden Beiſpiele Shakeſpeare's und Goethe's zeigen auch die Gefahr dieſer Scenen, es wird noch davon geſprochen. Da das Austönen lyriſcher Empfindungen auf der Bühne trotz aller Dichterkunſt bei längerer Ausdehnung den Hörer zuverläſſig ermüdet, ſo wird die lohnende Aufgabe des dramatiſchen Dichters, ein kleines Ereigniß zu erfinden, in welchem das heiße Gefühl des liebenden Paares ſich bei gemeinſamer Theilnahme an einem Moment der Handlung ausdrücken kann, er erhält dadurch die dramatiſche Schnur, an welcher er ſeine Perlen aufreiht. Das ſüße Liebesgeplauder, welches ſich Selbſtzweck iſt, wird er mit Recht ſcheuen, und wo es unvermeidlich wird, durch Schönheit der Poeſie erſetzen, was er ſolchen Scenen als gewiſſenhafter Mann an Ausdehnung nehmen muß.

Der Eintritt einer dritten Perſon in den Dialog giebt demſelben einen anderen Charakter. Wie das Bühnenbild durch den dritten Mann einen Mittelpunkt und eine Gruppenaufſtellung bekommt, ſo wird auch für den Inhalt der Dritte oft der Vermittler oder Richter, welchem zwei Parteien ihre Gründe an das Herz legen. Die Gründe beider Parteien werden in ſolchem Falle zugleich für ihn nach ſeinem Weſen eingerichtet und erhalten ſchon dadurch etwas Bewußtes, weniger Unmittelbares. Der Lauf der Scene wird langſamer, zwiſchen Rede und Gegenrede tritt ein Urtheil ein, welches ſich ebenfalls dem Hörer bedeutſam darſtellen muß.

Oder der dritte Schauſpieler iſt ſelbſt Partei und Bundesgenoſſe einer Seite. In dieſem Fall werden die Aeußerungen der einen Partei ſchneller, bewegter herausbrechen müſſen, weil dem aufnehmenden Hörer größere Anſpannung der Aufmerkſamkeit zugemuthet wird, indem er Weſen und Inhalt zweier Perſönlichkeiten in die eine Wagſchale zu ſtellen hat.

Der dritte, ſeltnere Fall endlich iſt, daß jeder der drei Charaktere ſeinen Willen gegen den der beiden andern ſtellen will. Solche Scenen werden als ein Ausklingen einer gelöſten Spannung zuweilen verwendbar, ſie haben nur ein kurzes Reſultat zu ziehen, denn die drei Sprechenden halten dann in der That Monologe. So die Scenen mit Margaretha in Richard III., wo der eine Charakter die Melodie, die beiden andern Parteien in Contraſten die Begleitung geben. Scenen ſolches Dreiſpiels werden aber in größerer Ausführung faſt nur dann Bedeutung gewinnen, wenn wenigſtens der Eine in verſtelltem Spiel auf den Standpunkt eines Anderen übergeht.

Scenen, welche mehr als drei Perſonen zu thätiger Theilnahme an der Handlung verſammeln, die ſogenannten Enſembleſcenen, ſind ein unentbehrlicher Beſtandtheil unſeres Dramas geworden. Sie waren der alten Tragödie unbekannt, ein Theil ihrer Leiſtungen wurde durch die Verbindung der Soloſpieler mit dem Chor erſetzt. Sie umſchließen in dem Drama der Neuzeit nicht vorzugsweiſe die höchſten tragiſchen Wirkungen, obgleich ein großer Theil der lebendigſten Aktionen in ihnen ausgeführt wird. Denn es iſt eine nicht genug beachtete Wahrheit, daß weniger ſpannt und feſſelt, was aus Vielen entſteht, als was aus der Seele der Hauptgeſtalten lebendig wird. Die Theilnahme an dem dramatiſchen Leben der Nebenperſonen iſt geringer und das Verweilen mehrer Betheiligten auf der Bühne mag leicht das Auge zerſtreuen, die Schauluſt mehr als nützlich erregen. Im Ganzen iſt das Weſen dieſer Scenen, daß ſie bei guter Führung durch den Dichter lebhaft beſchäftigen und eine durch die Hauptheldeu erregte Spannung löſen, oder daß ſie helfen eine ſolche Spannung in der Seele der Hauptgeſtalten hervorzurufen. Sie haben deshalb vorzugsweiſe den Charakter vorbereitender oder abſchließender Scenen.

Es bedarf kaum der Erwähnung, daß ihre Eigenthümlichkeit nicht jederzeit hervortritt, wenn mehr als drei Spieler

auf der Bühne ſind. Denn auch, wo wenige Hauptrollen allein oder faſt ausſchließlich die Handlung darſtellen, mögen Nebenfiguren in ziemlicher Anzahl wünſchenswerth ſein. Leicht mag eine Rathsverſammlung, eine Prunkſcene viele Schauſpieler auf der Bühne verſammeln, ohne daß dieſe ſich bis zu thätigem Antheil erheben.

Die erſte Vorſchrift für den Bau der Enſembleſcenen iſt: ſämmtliche Perſonen charakteriſtiſch und förderlich für die Handlung zu beſchäftigen. Sie ſind wie eine geladene Geſellſchaft, für deren geiſtige Thätigkeit der Dichter als unſichtbarer Wirth unabläſſig beſorgt ſein muß. Er muß beim Fortführen der Handlung genau die Wirkung empfinden, welche die einzelnen Vorgänge, Reden und Gegenreden auf jeden der Betheiligten ausüben.

Es iſt klar, daß eine Perſon in Gegenwart Anderer auf der Bühne nicht ausſprechen darf, was dieſe nicht hören ſollen, die herkömmliche Aushilfe des Beiſeiteſprechens darf nur in dringenden Fällen und für wenige Worte benutzt werden. Aber eine größere Schwierigkeit liegt darin, daß auch nicht leicht eine Rolle etwas ausſprechen darf, worauf eine andere der anweſenden Perſonen eine Antwort geben müßte, welche ihrem Charakter nach nothwendig, für die Handlung aber unnütz und verzögernd wäre. Es gehört eine unumſchränkte Herrſchaft des Dichters über ſeine Helden dazu und lebhafte Anſchauung des Bühnenbildes, um allen Mitſpielern einer menſchenreichen Scene gerecht zu werden. Denn jede einzelne Rolle wirkt auf Stimmung und Haltung der übrigen und trägt ihrerſeits dazu bei, das unbefangene Ausſprechen der Anderen zu beſchränken. Es wird daher in ſolchen Scenen ſich die Kunſt des Dichters vorzugsweiſe darin zeigen, durch ſcharfe, kleine Striche die Charaktere von einander abzuheben. Und es iſt wohl zu beachten, daß die angemeſſene Beſchäftigung der verſammelten Perſonen durch die Beſchaffenheit unſerer Bühne erſchwert wird, welche in ihren Couliſſen die Darſteller wie in einem Saale zu-

ſammenſchließt und, wenn der Dichter nicht, was zuweilen unmöglich iſt, beſtimmte Vorkehrung trifft, die Abtrennung Einzelner ſchwierig macht.

Ferner aber: Je zahlreicher die Mitſpieler in die Scene geladen ſind, deſto weniger Raum wird gewöhnlich der Einzelne behalten, ſich in ſeiner Eigenart zu äußern. Der Dichter wird alſo zu vermeiden haben, daß der betreffende Theil der Handlung nicht durch die größere Anzahl der Theilnehmer zerſtückt wird und in kurzen Wellen eintönig dahinläuft; und wie er die Perſonen in Gruppen ordnet, wird er auch die Handlung der Scene ſo einrichten, daß die Bewegung der Nebenſpieler nicht die Bewegung der Hauptperſonen übermäßig beengt. Deshalb gilt der Grundſatz: je größer die Zahl der Theilnehmer an einer Scene, deſto kräftiger gegliedert muß der Bau derſelben ſein. Die Haupttheile müſſen dann um ſo mächtiger hervortreten, bald die einzelnen führenden Stimmen ſich von der Mehrzahl abheben, bald das Zuſammenwirken der Geſammtheit im Vordergrund ſtehen.

Da bei größerer Anzahl von Spielenden der Einzelne leicht gedeckt wird, ſo ſind diejenigen Stellen der Enſembleſcenen beſonders ſchwierig, in denen die Wirkung dargeſtellt wird, welche das Verhandelte auf die einzelnen Betheiligten hat. Wo in dieſem Fall ein kurzes hingeworfenes Wort nicht genügt, die Zuhörer zu unterrichten, iſt eine Erfindung nöthig, welche den Einzelnen zwanglos von der Gruppe löſt und in den Vordergrund ſtellt. Es iſt ganz unthunlich, in ſolchem Falle die dramatiſche Bewegung der Mehrzahl plötzlich zu unterbrechen und die Uebrigen zu ſtummen und thatloſen Zuſchauern der geheimen Offenbarungen Einzelner zu machen.

Je raſcher die Handlung im Zuſammenſpiel fortläuft, deſto ſchwerer wird ſolches Iſoliren der Einzelnen. Hat die Handlung aber eine gewiſſe Wucht und Höhe erreicht, ſo wird es der größten Kunſt nicht immer möglich, einem Hauptſchauſpieler Raum zu wünſchenswerther Darlegung ſeiner innerſten

Stimmung zu geben. Und deshalb gilt für dieſe Scenen das dritte Geſetz. Der Dichter wird ſeine Perſonen nicht alles ſagen laſſen, was für ſie bezeichnend und für ihre Rolle an ſich nöthig wäre. Denn hier beſteht ein innerer Gegenſatz zwiſchen dem Erforderniß der einzelnen Rolle und dem Vortheil des Ganzen. Jede Perſon auf der Bühne fordert für ſich Betheiligung am Fortgange der Handlung, ſoweit dies ihre geſellſchaftliche Stellung zu den anderen Charakteren der Scene erlaubt. Der Dichter aber kommt in die Lage, ihr dieſen Antheil beſchränken zu müſſen. Auch Haupthelden müſſen häufig mit ſtummem Spiel begleiten, wo ihnen im wirklichen Leben das Dreinſprechen geboten ſein würde. Dem Schauſpieler dagegen iſt langes Schweigen peinlich, der Nebenſpieler ermattet und ſinkt zum Statiſten herab, der Hauptſpieler fühlt lebhaft das Unrecht, welches ſeiner Rolle geſchieht, weit weniger die höhere Nothwendigkeit. Es genügt für die richtige Geſammtwirkung nicht immer, daß der Dichter auf die Bewegung der nicht gerade im Vordergrund ſtehenden Rollen achtet und durch wenige Worte oder durch eine nicht ruhmloſe Beſchäftigung dem Darſteller Richtung für ſein ſtummes Spiel und Uebergänge zu den Stellen, wo er wieder eingreifen darf, gewährt. Es giebt äußerſte Fälle, wo auf der Scene daſſelbe gilt, was bei großen Gemälden geſtattet wird, welche zahlreiche Geſtalten in ſtarker Bewegung und Verſchlingung zeigen. Wie dort der Schwung der Hauptlinien ſo wichtig iſt, daß ihm einmal die richtige Verkürzung eines Armes und Fußes geopfert werden muß, ſo wird auch in der ſtarken Strömung einer menſchenreichen Scene die für den einzelnen Charakter nöthige Darſtellung aufgegeben werden müſſen, aus Rückſicht auf Verlauf und Geſammtwirkung der Scene. Damit der Dichter dergleichen gebotene Fehler aber ſchön verüben könne, wird ihm die Empfindung lebhaft ſein müſſen, daß es an ſich Fehler ſind.

Es gereicht dem Stücke thatſächlich zum Nutzen, die

Zahl der Mitspieler so viel als irgend möglich zu beschränken. Jede Rolle mehr erschwert die Besetzung, macht bei Krankheit oder Abgang eines Schauspielers die Wiederholung des Stückes unbequem. Schon diese äußere Rücksicht wird den Dichter bestimmen, bei Ensembleſcenen wohl zu überlegen, welche Gestalten ihm unumgänglich nothwendig seien. Dazu kommt ein innerer Grund: je größer die Zahl der thätigen Nebenpersonen in einer Scene ist, desto mehr Zeit nimmt sie in Anspruch.

Die Ensembleſcenen sind allerdings eine wesentliche Hilfe, dem Stück Farbe und Glanz zu geben. Sie werden ungern bei einem geschichtlichen Stoffe entbehrt werden. Aber sie werden auch in solchem Stück mit Maß verwendet werden müssen, weil sie mehr als andere den Erfolg von dem Geschick des Regisseurs abhängig machen, und weil in ihnen die ausgeführte Darstellung des innern Lebens der Hauptfiguren, eine genaue Schilderung der Seelenvorgänge, welche den höchsten dramatischen Antheil beanspruchen, weit schwieriger ist. Die zweite Hälfte des Stückes wird sie am lebhaftesten heischen, weil in ihr die Thätigkeit der Gegenspieler mächtiger hervortritt, aber nur dann ohne Schaden vertragen, wenn in diesem Abschnitt der Handlung die warme Theilnahme des Zuschauers an den Hauptcharakteren bereits unerschütterlich festgestellt war. Auch hier wird der Dichter sich hüten, das innere Leben der Haupthelden für längere Zeit zu decken.

Eine der schönsten Ensembleſcenen Shakespeare's ist die Banketscene auf der Galeere des Pompejus in Antonius und Kleopatra; sie enthält keinen Hauptheil der Handlung und ist, was bei Shakespeare in den tragischen Theilen seiner Handlung nicht häufig ist, wesentlich Situationsscene. Sie hat aber eine gewisse Bedeutung, weil sie am Schluß des zweiten Aktes, also an einer Stelle steht, welche eine Auszeichnung fordert, zumal in diesem Stück, in welchem die vorhergehenden politischen Auseinandersetzungen ein buntes und belebtes Bild sehr wün-

ſchenswerth machten. Die Fülle der kleinen charakteriſirenden Züge, welche in dieſer Scene vereinigt ſind, das knappe Zuſammenfaſſen derſelben, vor allem aber die techniſche Anordnung ſind bewunderungswürdig. Die Scene wird eingeleitet durch eine kurze Unterredung der Diener, wie ſie bei Shakeſpeare nicht ſelten iſt, um das Aufſtellen der Tiſche und Geräthe auf ſeiner Bühne zu vermitteln. Die Scene ſelbſt iſt dreitheilig. Der erſte Theil ſtellt das übermüthige Geplauder der verſöhnten Triumvirn und die Pedanterie des trunkenen Schwachkopfes Lepidus dar, auf den ſchon die Diener hingewieſen haben; der zweite in furchtbarem Gegenſatz die heimliche Unterredung des Pompejus und Mänas; der dritte, durch das Hinaustragen des trunkenen Lepidus eingeleitet, die Steigerung des wüſten Bacchanals und die überhandnehmende Trunkenheit. Die Verbindung der drei Theile, wie Mänas den Pompejus zur Seite zieht, wie Pompejus wieder an der Perſon des Lepidus anknüpfend das Gelage fortſetzt, iſt ſehr beachtenswerth. Kein Wort in der ganzen Scene iſt unnütz und bedeutungslos, der Dichter empfindet in jedem Augenblick die Lage der einzelnen Geſtalten, auch der Nebenfiguren, jede greift fördernd in den Verlauf ein, für den Regiſſeur wie für die Rollen iſt das Ganze meiſterhaft zurecht gemacht. Von dem erſten Bericht des Antonius über den Nil, durch welchen das Bild der Kleopatra auch in dieſe Scene hineintragen wird, und dem einfältigen Dreinreden des Lepidus: — „Ihr habt ſeltſame Schlangen dort" — durch welches ein Eindruck in die Seelen der Zuhörer geworfen wird, welcher auf den Schlangentod der Kleopatra vorbereitet, bis zu den letzten Worten des Antonius: „Gut, gebt die Hand, Herr," in denen der Berauſchte unwillkürlich die Ueberlegenheit des Cäſar Auguſtus anerkennt, und bis zu den folgenden trunkenen Reden des Pompejus und Enobarbus gleicht alles feinciſelirter Arbeit an feſt zuſammengefügten Metallgliedern.

Belehrend iſt der Vergleich dieſer Scene mit dem Schluß

des Banketaktes in den Piccolomini. Die innere Aehnlichkeit ist so groß, daß man die Meinung erhalten muß, Schiller habe die Shakespeare'sche Ausführung vor Augen gehabt. Auch hier ist eine Dichterkraft zu bewundern, welche eine große Anzahl von Gestalten mit unumschränkter Sicherheit zu leiten weiß, auch hier ein großer Reichthum von bedeutenden Momenten und kräftige Steigerung im Bau. Aber was für Schiller bezeichnend ist, diese Momente sind zum Theil episodischer Natur, das Ganze breiter und größer angelegt. Dies letzte freilich mit Berechtigung. Denn die Scene steht nicht am Ende des zweiten, sondern am Ende des vierten Aktes, und sie enthält einen wesentlichen Theil der Handlung, die Erlangung der verhängnißvollen Unterschrift, sie würde also, auch wenn das Banket nicht den gesammten vierten Akt füllte, eine größere Anlage gehabt haben. Ihre Anordnung ist genau wie bei Shakespeare.*) Zuerst eine einleitende Unterredung der Diener, welche aber zu unverhältnißmäßiger Breite ausgesponnen ist; die Beschreibung des Pokals hat kein Recht uns zu beschäftigen, weil der Becher selbst mit dem Stück weiter nichts zu thun hat und die zahlreichen Seitenlichter, welche

*) Der Akt ist zweitheilig. Der erste vorbereitende Theil enthält drei kurze dramatische Bestandtheile: den Eintritt des Max, die Vorlegung der gefälschten Urkunde durch die Intriganten, den Anschluß Buttler's an sie. Von da beginnt, ebenfalls durch Unterredung der Diener eingeleitet, der große Schluß. Die zechenden Generäle darf man nicht den ganzen Akt in dem Mittel- und Hintergrund der Bühne sehen, die Bühne zeigt besser ein Vorzimmer des Banketsaals durch Pfeiler und Hinterwand von diesem getrennt, so daß man die Gesellschaft bis zu ihrem Eintritt am Schluß nur undeutlich erblickt, und nur einzelne bequeme Rufe und Bewegungen der Gruppen aufnimmt. Schiller war im Wallenstein noch ein sorgloser Regisseur, von da ab that er mehr für die scenische Anordnung. Zu den Besonderheiten der scharfen Zeichnung in dieser schönen Scene gehört die theilnahmlose Versunkenheit des Max, — sie ist von Kleist im Prinz von Homburg wunderlicher wiederholt worden. Nicht durch Schweigen kennzeichnet Shakespeare die Träumenden, sondern durch zerstreute und tiefsinnige Reden.

aus dieſer Beſchreibung auf die Geſammtlage fallen, nicht mehr ſtark genug ſind. Dann eine ebenfalls dreitheilige Handlung, erſtens: Bemühung Terzky's, von Nebenfiguren die Unterſchrift zu erhalten, zweitens: im ſcharfen Gegenſatz dazu das kurze Geſpräch der Piccolomini, drittens: die Entſcheidung als Streit des trunkenen Illo mit Max. Auch hier iſt der Verband der einzelnen Scenentheile ſorgfältig. Octavio führt durch das vorſichtige Ausforſchen Buttler's leiſe die Aufmerkſamkeit aus der bewegten Gruppe der Generäle heraus auf ſeinen Sohn, durch das Suchen des fehlenden Namens wird die volle Aufmerkſamkeit auf Max geleitet; worauf der trunkene Illo ſich wieder zuerſt ſehr bedeutſam an Octavio wendet, bevor er mit Max zuſammenſtößt. Die Verbindung und Löſung der einzelnen Gruppen, das Herausheben der Piccolomini, die Handlung des Höhenpunktes, das bewegte Zwiſchenſpiel der Nebenfiguren bis zu dem kräftigen kurzen Schluß ſind ſehr ſchön.

Wir beſitzen außerdem noch zwei mächtige Maſſenſcenen von Schiller, die größten aus der großen Zeit unſerer Dichtkunſt: die Rütliſcene und den erſten Akt des Demetrius. Beide ſind Muſter, welche der angehende Dramatiker nicht nachahmen, aber in ihrer hohen Schönheit ſorgfältig beachten ſoll. Was man auch gegen den dramatiſchen Bau des Tell ſagen muß, auf einzelnen Scenen ruht ein Zauber, der immer aufs neue zur Bewunderung hinreißt. Auch in der Rütliſcene iſt die dramatiſche Bewegung eine verhältnißmäßig gehaltene, die Ausführung breit, prächtig, voll ſchöner Lokalfarbe. Zuerſt giebt eine Einleitung die Stimmung. Sie beſteht aus drei Theilen: Ankunft der Unterwaldner, Unterredung Melchthal's und Stauffacher's, Begrüßung der Schwyzer. Man beachte wohl, daß der Dichter vermieden hat, durch dreimalige Betonung des Eintritts der drei Cantone zu ermüden. Zwei Hauptgeſtalten heben ſich hier kräftig von den Nebenfiguren ab und bilden für die Einleitung einen kleinen Höhenpunkt,

die Zerriſſenheit durch mehre gleichſchwebende Momente wird verhindert. Mit dem Eintritt der Urner, welcher durch ihr Horn, das Herabſteigen vom Berge und die Reden der Anweſenden hinreichend betont iſt, beginnt ſogleich die Handlung.

Dieſe Handlung läuft fünfgetheilt fort. Erſtens Einrichtung der Tagſatzung mit kurzen Reden und kräftiger Betheiligung der Nebenſpieler. Darauf Stauffacher's großartige Darſtellung vom Weſen und Zweck des Bündniſſes. Nach dieſem mächtigen Hervortreten des Einzelnen drittens bewegter Streit der Anſichten und Parteien über die Stellung des Bundes zum Kaiſer, viertens hohe Steigerung der Gegenſätze bis zum ausbrechenden Streit über die Mittel, ſich von der Gewaltherrſchaft der Vögte zu löſen, und Abſtimmung über die Beſchlüſſe. Endlich fünftens der feierliche Schwur. Und nach ſolchem Abſchluß der Handlung ein Ausklingen der Stimmung, welches ſeine Klangfarbe von der umgebenden Natur und der aufgehenden Sonne erhält. Bei dieſer reichen Gliederung iſt die Schönheit in den Verhältniſſen der einzelnen Theile beſonders anziehend. Der Mittelpunkt dieſer ganzen Gruppe von dramatiſchen Momenten, Stauffacher's Vortrag, tritt als Höhenpunkt heraus. Darauf als Abſtich die unruhige Bewegung in den Maſſen, die eintretende Befriedigung und der hohe Aufſchwung! Nicht weniger ſchön iſt die Behandlung der zahlreichen Nebenfiguren, das ſelbſtändige Eingreifen der einzelnen kleinen Rollen, welche in ihrer Bedeutung für die Scene mit einer gewiſſen republikaniſchen Gleichberechtigung neben einander ſtehen.

Das größte Muſter für Staatsaktionen iſt die prachtvolle Eröffnungsſcene des Demetrius, der polniſche Reichstag. Der Stoff dieſes Dramas machte die Mittheilung vieler Vorausſetzungen nöthig, die ſeltſamen Schickſale des Knaben Demetrius erforderten außerdem eine ſtarke Anwendung beſonderer Farben, um die fremdartige Welt poetiſch nahe zu bringen. Schiller machte mit der ihm eigenen kühnen Hoheit die epiſche Erzählung

zum Mittelpunkt einer reich ausgeſtatteten Schauſcene und umgab den langen Bericht des Einzelnen mit leidenſchaftlicher Bewegung der Maſſen. Auf eine kurze Einleitung folgt mit dem Eintritt des Demetrius die viertheilige Scene: 1) die Erzählung des Demetrius; 2) die kurz zuſammenfaſſende Wiederholung derſelben durch den Erzbiſchof und die erſten Wellen, welche dadurch in der Verſammlung aufgeregt werden; 3) die Bitte des Demetrius um Unterſtützung und die Steigerung der Bewegung; 4) die Gegenſprache und der Einſpruch des Sapieha. Die Scene endigt mit Tumult und plötzlichem Abbruch. Durch ein kleines dramatiſches Moment wird ſie mit dem darauf folgenden Zwiegeſpräch zwiſchen dem König und Demetrius verbunden. Die Bewegungen der Nebenperſonen ſind kurz und heftig, der Stimmführer wenige, außer Demetrius iſt nur der eine Widerſpruch Erhebende kräftig von der Maſſe abgehoben. Man empfindet und erfährt, daß die Maſſe ſchon vorher geſtimmt iſt, die Erzählung des Demetrius bildet in ihrer ſchmuckvollen Ausführung den Haupttheil der Scene, wie dem erſten Akt geziemte.

Goethe hat uns, wenn man von den kurzen Scenen im Götz abſieht, keine Maſſenſcenen von großer dramatiſcher Wirkung hinterlaſſen. Den Volksſcenen im Egmont fehlt zu ſehr kräftige Bewegung, der ſchöne Spaziergang im Fauſt iſt aus kleinen dramatiſchen Bildern zuſammengefügt, die Studentenſcene in Auerbachs Keller beabſichtigt keine tragiſche Wirkung und hat für den Darſteller des Fauſt den Uebelſtand, daß ſie ihn müßig und unbeſchäftigt auf der Bühne läßt.

Beſondere Unterſtützung durch den Regiſſeur fordern die Aktionsſcenen, in denen größere Maſſen wirken. Wenn auch unſere Bühnen in dem Chorperſonal der Oper eine ziemliche Anzahl von Mitſpielern bereit haben und dieſe Helfer noch durch Statiſten zu verſtärken gewöhnt ſind, ſo iſt doch die Zahl der Perſonen, welche auf der Bühne verſammelt werden können, oft verſchwindend klein gegen die Menſchenmenge, welche im

wirklichen Leben an einer Volksſcene, an einem Gefecht, an einem großen Aufruhr Theil nehmen. Leicht empfindet deshalb der Zuſchauer vor den eingeführten Haufen die Leere und Dürftigkeit. Auch hier ſtört, daß das moderne Theater wenig geeignet zur Aufſtellung größerer Maſſen iſt. Nun iſt allerdings die äußerliche Anordnung ſolcher Scenen zum großen Theil in den Händen des Regiſſeurs; aber der Dichter hat die Aufgabe ihm leicht zu machen, daß er durch ſeine Kunſt den Schein belebter Menſchenmenge hervorbringe.

Schon Einzug und Abgang einer größern Anzahl von Perſonen nimmt Zeit in Anſpruch und zerſtreut die Aufmerkſamkeit, dieſe muß alſo durch ſpannende kleine Erfindungen und durch die Vertheilung der Maſſe in Gruppen zuſammengehalten werden.

Der Bühnenraum muß ſo eingerichtet ſein, daß die verhältnißmäßig geringe Zahl der wirklich vorhandenen Spieler nicht überſehen werden kann, durch Verſatzſtücke, gute Perſpectiven, ein Aufſtellen an den Seiten, welches die Phantaſie auf größere unſichtbare Mengen hinleitet, die ſich durch Zeichen und Rufe hinter der Scene bemerkbar machen, u. ſ. w.

Glänzende Schauaufzüge, wie Iffland der Jungfrau von Orleans einrichtete, wird ſich der Dichter eines Trauerſpiels mit Fug verbitten, die Gelegenheit dazu ſoviel als möglich vermeiden.

Dagegen ſind ſolche Maſſenwirkungen, wobei die Menge in lebhafter Bewegung ſich tummelt, Volksſcenen, große Rathsverſammlungen, Lagerbilder, Gefechte, zuweilen wünſchenswerth.

Für Volksſcenen iſt die ſchöne Behandlung Shakeſpeare's zum oft nachgeahmten Vorbild geworden: kurze ſchlagende Reden einzelner Volksfiguren, faſt immer in Proſa, unterbrechende und belebende Rufe einer Menge, welche von einzelnen Führern ihre Anregung erhält. Es laſſen ſich aber durch eine Volksſcene auf der Bühne noch andere Wirkungen hervorbringen, nicht die höchſten dramatiſchen, aber doch bedeutende, welche

zur Zeit noch wenig von unſeren Dichtern verwerthet worden ſind.

Da wir auch bei Volksſcenen den Vers nicht aufgeben ſollen, wird ſchon durch dieſen eine andere Behandlung des Haufens geboten, als Shakeſpeare liebte. Nun iſt die Einführung des alten Chors allerdings unmöglich; die Neubelebung, welche Schiller einmal verſucht hat, dürfte trotz der Fülle von poetiſcher Schönheit, welche in den Chören der Braut von Meſſina entzückt, keine Nachahmung finden; aber zwiſchen den Hauptſpielern und einer größern Anzahl von Nebenfiguren iſt noch ein anderes dramatiſch bewegtes Zuſammenſpiel denkbar, welches die Führer ſowol der Menge verbindet als gegenüberſtellt. Nicht nur kurze Rufe, auch Reden, welche mehre Verſe umfaſſen, erhalten durch das Zuſammenſprechen Mehrer mit eingeübtem Tonfall und Zeitmaß eine geſteigerte Kraft. Der Dichter wird bei derartiger Einführung der Menge in Stand geſetzt, ihr einen würdigeren Antheil an der Handlung zu geben, er wird in dem Wechſel zwiſchen einzelnen Stimmen, dem Drei- oder Vierklang und der Geſammtheit, zwiſchen helltönendem Tenor und kräftigem Baß zahlreiche Nüancen, Steigerung und Färbung hervorzubringen vermögen. Bei ſolchem Zuſammenſprechen größerer Maſſen hat er darauf zu achten, daß der Sinn der Sätze auch der Wucht und Energie des Ausdrucks wohl entſpreche, daß die Worte leicht verſtändlich und ohne Mißlaut ſeien, daß ſich die einzelnen Satztheile gut von einander abheben.

Es iſt nicht wahr, daß dieſe Behandlung an Stelle einer mannigfaltigen und naturwahren Bewegung auf der Bühne eine gekünſtelte ſetzt, denn auch die herkömmliche Art und Weiſe, Volksſcenen einzurichten, iſt eine überkommene, künſtliche, welche den Verlauf nach einem Schema umbildet. Die hier vorgeſchlagene Weiſe iſt nur wirkungsvoller. Der Dichter mag bei ihrer Anwendung ſeine Kunſt verſtecken und durch Abwechſelung im Gebrauch der mehrſtimmigen Rede und Gegen-

rede Mannigfaltigkeit hervorbringen. Das klangvolle Zusammensprechen eignet sich nicht nur für lebhaftes Wortgefecht und Erörterungen, es ist für jede Stimmung, welche in einer versammelten Menge aufbraust, zu gebrauchen. Auf unseren Bühnen wird bis jetzt das Einüben des Zusammensprechens unverantwortlich vernachlässigt, es ist oft nichts als schwer verständliches Geschrei. Der Dichter wird deshalb wohlthun, in seinen Textbüchern für die Bühne genau die Stimmengruppen zu unterscheiden. Für solche Bezeichnung muß er selbst die Wirkungen deutlich vorausgefühlt haben.

Die Gefechte sind auf der deutschen Bühne übel berüchtigt und werden von dem vorsichtigen Dichter vermieden. Ursache ist wieder, daß unsere Theater dergleichen schlecht machen. Shakespeare hatte eine unleugbare Vorliebe für kriegerische Bewegungen der Massen, er hat sie auch in seinen späteren Stücken durchaus nicht beschränkt. Und obgleich er selbst gelegentlich mit geringer Achtung von den Mitteln spricht, durch welche Gefechte auf seinem Theater dargestellt wurden, so ist man doch berechtigt anzunehmen, daß er sie sorgfältiger fern gehalten hätte, wenn sie nicht seinen Zuschauern sehr angenehm gewesen wären. Solcher Eindruck war aber bei einem waffenfreudigen Volke, welches alle kriegerischen Leibesübungen noch mit Leidenschaft trieb, nur möglich, wenn bei diesen Scenen eine gewisse Kunst und Technik zu Tage kam, und wenn das unvermeidliche Conventionelle der Bühne nicht den Eindruck des Kläglichen machte. Scenen, wie das Gefecht des Coriolanus und Aufidius, des Macbeth und Macduff, die Kampfscenen in Richard III. und Julius Cäsar sind so wichtig und bedeutsam, daß man sieht, wie sicher Shakespeare ihren Wirkungen vertraute. In neuer Zeit hat man auf der englischen Bühne diese kriegerischen Effekte wieder mit einem Aufwand von Hilfsmitteln zu erhöhter Wirkung herausgeputzt und die Zuschauer nur zu viel damit beschäftigt. Wenn in Deutschland immer noch zu wenig dafür geschieht, so darf

dieſe Nachläſſigkeit für den Dichter kein Grund werden, ſich ängſtlich davon fern zu halten. Es ſind Hilfswirkungen, die ihm wohl einmal gute Dienſte leiſten können. Er ſoll ſich ſelbſt ein wenig kümmern, wie dergleichen gut eingerichtet werden kann, und darauf achten, daß die Bühnen ihre Schuldigkeit thun.

Viertes Kapitel.

Die Charaktere.

1.

Die Völker und Dichter.

Die Bildung der dramatischen Charaktere bei den Germanen zeigt deutlicher, als der Bau ihrer Handlung, den großen Fortschritt, welchen das Menschengeschlecht seit dem Erscheinen der dramatischen Kunst bei den Griechen gemacht hat. Sowol die natürliche Anlage unseres Volkes als seine Stellung über den Jahrtausenden einer verschütteten Welt und die dadurch gebotene Ausbildung des geschichtlichen Sinnes erklären diese Verschiedenheit. Seit dem neueren Drama die Aufgabe wurde, durch Poesie und Schauspielkunst auf der Bühne den Schein eines individuellen Lebens bis zur Täuschung genau darzustellen, hat die Schilderung der Charaktere eine Bedeutung für die Kunst gewonnen, welche sie in der alten Welt nicht hatte.

Die poetische Kraft des dramatischen Dichters erweist sich am unmittelbarsten in Erfindung der Charaktere. Beim Aufbau der Handlung, bei der Einrichtung für die Bühne helfen ihm andere Eigenschaften; eine sichere Bildung, ein männlicher Zug in dem eigenen Wesen, gute Schule und Erfahrung; wo aber die Fähigkeit zu scharfer Zeichnung der Charaktere gering ist, wird vielleicht ein bühnengerechtes, nie ein bedeuten-

des Werk geschaffen werden. Macht dagegen eigenthümliche Erfindung die einzelnen Rollen anziehend, da darf man gute Hoffnung hegen, wenn auch das Zusammenwirken der Gestalten zum Gesammtbilde noch sehr mangelhaft ist. Deshalb ist gerade bei diesem Theile des künstlerischen Schaffens durch Lehre weniger zu helfen, als bei jedem andern. Die Poetik des griechischen Denkers, wie sie uns erhalten ist, enthält über die Charaktere nur wenige Zeilen. Auch in unserer Zeit vermag die Technik nichts als dürftige Vorschriften aufzustellen, die den Schaffenden nicht einmal wesentlich fördern. Was diese Regeln für die Arbeit geben können, trägt der Dichter im Ganzen sicher in sich, und was er nicht hat, vermögen sie nicht zu geben.

Das Charakterisiren des Dichters beruht auf der alten Eigenschaft des Menschen, jedes Lebendige als geschlossene Persönlichkeit zu empfinden, in welcher eine Seele, gleich der des Beobachters, als Bewegendes vorausgesetzt und darüber das Besondere, Eigenartige des fremden Daseins als reizvoll genossen wird. In diesem Drange bildet der Mensch, lange bevor ihm sein poetisches Schaffen zu einer gelehrten Kunst wird, Alles, was ihn umgiebt, in Persönlichkeiten um, denen er mit geschäftiger Einbildungskraft viel von dem eigenen menschlichen Wesen verleiht. Aus Donner und Blitz wird ihm eine Göttergestalt, welche auf dem Streitwagen über dem hohlen Himmelsboden daher fährt, den feurigen Speer schleudernd; die Wolken wandeln sich in Himmelskühe und Schafe, aus welchen eine göttliche Gestalt die Himmelsmilch auf die Erde schüttet. Auch die Geschöpfe, welche neben dem Menschen die Erde bewohnen, empfindet er als menschenähnliche Persönlichkeiten, so den Bären, Wolf, Fuchs. Ebenso legt noch jeder von uns dem Hund, der Katze Vorstellungen und Empfindungen unter, welche uns geläufig sind, und nur weil uns solches Auffassen des Fremdartigen durchaus Bedürfniß und Vergnügen ist, werden uns die Thiere so heimisch. Unabläßig äußert sich derselbe

Perſonen bildende Trieb. Auch im Verkehr mit Menſchen, alltäglich, bei jeder erſten Bekanntſchaft eines Fremden, formen wir aus den wenigen Lebensäußerungen, die uns von ihm zugehen, aus einzelnen Worten, dem Ton ſeiner Stimme, dem Ausdruck ſeines Geſichtes das Bild einer geſchloſſenen Perſönlichkeit, zunächſt dadurch, daß wir die unvollſtändigen Eindrücke blitzſchnell aus dem Vorrath der Phantaſie, nach der Aehnlichkeit mit früher Beobachtetem ergänzen. Spätere Beobachtungen derſelben Perſon mögen das Bild, welches uns in die Seele gefallen iſt, umformen, reicher und tiefer ausbilden; aber ſchon bei dem erſten Eindruck, wie gering die Zahl der eigenartigen Züge ſei, empfinden wir dieſe als ein folgerichtiges, ſtreng geſchloſſenes Ganze, in welchem wir das Eigenthümliche auf der Grundlage des gemeinſamen Menſchlichen erkennen. Dieſes Geſtalten iſt allen Menſchen, allen Zeiten gemein, es wirkt in jedem von uns mit der Nothwendigkeit und Schnelle einer ureigenen Kraft, es iſt jedem eine ſtärkere oder ſchwächere Fähigkeit, jedem ein reizvolles Bedürfniß.

Auf dieſer Thatſache beruht die Wirkung des dramatiſchen Charakteriſirens. Die erfindende Kraft des Dichters bringt den kunſtvollen Schein eines reichen individuellen Lebens hervor, weil er einige — verhältnißmäßig wenige — Lebensäußerungen einer Perſon ſo zuſammenſtellt, daß die von ihm *als Einheit verſtandene und empfundene* Perſon auch dem Schauſpieler und dem Zuhörer als ein eigenartiges Weſen verſtändlich wird. Selbſt bei den Hauptheldeu eines Dramas iſt die Zahl ihrer Lebensäußerungen, welche der Dichter in der Beſchränkung durch Zeit und Raum zu geben vermag, iſt die Geſammtzahl der charakteriſirenden Züge doch nur gering; vollends bei den Nebenfiguren müſſen vielleicht zwei, drei Andeutungen, wenige Worte den Schein eines ſelbſtändigen höchſt eigenthümlichen Lebens hervorbringen. Wie iſt das möglich? Deshalb, weil der Dichter das Geheimniß verſteht, durch ſeine Arbeit den nachſchaffenden Sinn der Hörer anzuregen. Denn

auch das Verſtehen und Genießen eines Charakters wird nur dadurch erreicht, daß die Selbſtthätigkeit des empfangenden Zuſchauers dem Schaffenden hilfreich und kräftig entgegenkommt. — Alſo was Dichter und Schauſpieler in der That geben, ſind an ſich einzelne Striche, aber durch ſie vermag ein ſcheinbar reich ausgeſtattetes Bild, in welchem wir eine Fülle von eigenthümlichem Leben ahnen und vorausſetzen, hervorzuwachſen, weil Dichter und Schauſpieler die erregte Einbildungskraft des Hörers zwingen, ſelbſtſchöpferiſch mitzuarbeiten.

Die Art und Weiſe der dramatiſchen Charakterbildung durch die Dichter zeigt die größte Mannigfaltigkeit. Sie iſt zunächſt nach Zeiten und Völkern verſchieden. Sehr verſchieden bei Romanen und Germanen. Das Behagen an charakteriſirenden Einzelnheiten iſt von je bei den Germanen größer geweſen, bei den Romanen größer die Freude an der zweckvollen Gebundenheit der dargeſtellten Menſchen durch eine kunſtvoll verſchlungene Handlung. Tiefer faßt der Deutſche ſeine Kunſtgebilde, ein reicheres inneres Leben ſucht er an ihnen zur Darſtellung zu bringen, das Eigenthümliche, ja Abſonderliche hat für ihn großen Reiz. Der Romane aber empfindet das Beſchränkte des Einzelnen vorzugsweiſe vom Standpunkt der Convenienz und Zweckmäßigkeit, er macht die Geſellſchaft, nicht wie der Deutſche das innere Leben des Helden, zum Mittelpunkt, ihn freut es, fertige Perſonen, oft nur mit flüchtigem Umriß der Charaktere, einander gegenüber zu ſtellen; ihre verſchiedenen Tendenzen ſind es, wodurch ſie im Gegenſpiel zu einander anziehend werden. Auch da, wo genaue Darſtellung eines Charakters, wie bei Moliere, die beſondere Aufgabe iſt, und wo die Einzelnheiten der Charakteriſtik hohe Bewunderung abnöthigen, ſind dieſe Charaktere, der Geizige, der Heuchler, meiſt innerlich fertig, ſie ſtellen ſich mit einer zuletzt ermüdenden Eintönigkeit in verſchiedenen geſellſchaftlichen Beziehungen vor, ſie werden trotz der Vortrefflichkeit der Zeichnung unſerer Bühne immer fremder werden, weil ihnen das

höchste dramatische Leben fehlt, das Werden des Charakters. Wir wollen auf der Bühne lieber erkennen, wie einer geizig wird, als wie er es ist.

Was also dem Germanen die Seele füllt, einen Stoff werth macht und zu schöpferischer Thätigkeit reizt, ist vorzugsweise die eigenartige Charakterbewegung der Hauptfiguren, ihm gehen in schaffender Seele leicht zuerst die Charaktere auf, zu diesen erfindet er die Handlung, aus ihnen strahlt Farbe, Licht und Wärme auf die Nebenfiguren; den Romanen lockt stärker die fesselnde Verbindung der Handlung, die Unterordnung des Einzelwesens unter den Zwang des Ganzen, die Spannung, die Intrigue. Dieser Gegensatz ist alt, er dauert noch in der Gegenwart. Dem Deutschen wird es schwerer, zu den tief empfundenen Charakteren die Handlung aufzubauen, dem Romanen verschlingen sich leicht und anmuthig die Fäden derselben zu einem kunstvollen Gewebe. Diese Eigenthümlichkeit bedingt auch einen Unterschied in der Fruchtbarkeit und in dem Werthe der Dramen. Die Literatur der Romanen hat wenig, was sie den höchsten Leistungen des germanischen Geistes an die Seite setzen kann; aber den schwächeren Talenten unseres Volkes gedeiht bei ihrer Anlage häufig kein brauchbares Theaterstück. Einzelne Scenen, einzelne Personen erwärmen und fesseln, dem Ganzen fehlt die saubere, spannende Ausführung. Den Fremden gelingt das Mittelgut besser; auch da, wo weder die dichterische Idee noch die Charaktere Anspruch auf dichterischen Werth haben, unterhält noch die kluge Erfindung der Intrigue, die kunstvolle Verbindung der Personen zu bewegtem Leben. Während bei den Germanen jenes höchste Dramatische: das Durcharbeiten der Empfindung in der Seele bis zur That, seltener, aber dann wohl einmal mit unwiderstehlicher Kraft und Schönheit in der Kunst zu Tage kommt, findet sich bei den Romanen weit häufiger und fruchtbarer die zweite Eigenschaft des dramatischen Schaffens: die Erfindung des Gegenspiels, die wirkungsvolle

Darstellung des Kampfes, welchen die Umgebung des Helden gegen die Beschränktheiten desselben führt.

Ferner aber ist bei jedem einzelnen Dichter die Art des Charakterisirens eine verschiedene, sehr verschieden der Reichthum an Gestalten, ebenso die Sorgfalt und Deutlichkeit, womit ihr Wesen dem Zuhörer dargelegt wird. Auch hier ist Shakespeare der reichste und tiefste der Schaffenden, nicht ohne eine Eigenthümlichkeit, welche uns zuweilen in Verwunderung setzt. Wir sind geneigt anzunehmen und wissen aus vielen Nachrichten, daß sein Publikum nicht vorzugsweise aus den Scharfsinnigen und Gebildeten Altenglands bestand, wir sind also berechtigt vorauszusetzen, daß er seinen Charakteren ein einfaches Gewebe geben und ihre Stellung zu der Idee des Dramas nach allen Seiten hin genau darlegen werde. Das geschieht nicht immer. Zwar bleibt der Hörer bei den Haupthelden Shakespeare's nie über wichtige Motive ihres Handelns in Ungewißheit, ja die volle Kraft seiner Dichtergröße kommt gerade dadurch zur Erscheinung, daß er in den Hauptcharakteren die Vorgänge der Seele von der ersten aufsteigenden Empfindung bis zum Höhenpunkte der Leidenschaft mit gewaltig packender Kraft und Wahrheit auszudrücken weiß, wie kein anderer. Auch die vorwärts treibenden Gegenspieler seiner Dramen, z. B. Jago, Shylock, verfehlen nicht, den Zuschauer zum Vertrauten ihres Wollens zu machen. Und wohl darf man sagen, daß die Charaktere Shakespeare's, deren Leidenschaft doch die höchsten Wellen schlägt, zugleich mehr als das Gebilde irgend eines anderen Dichters gestatten, tief hinab in ihr Inneres zu blicken. Aber diese Tiefe ist für die Augen des darstellenden Künstlers wie für den Hörer zuweilen unergründlich, und seine Charaktere sind in ihrem letzten Grunde durchaus nicht immer so durchsichtig und einfach, wie sie flüchtigen Augen erscheinen, ja mehre von ihnen haben etwas besonders Räthselhaftes und schwer Verständliches, welches ewig zur Deutung lockt und doch niemals ganz erfaßt werden kann.

Nicht nur solche, wie Hamlet, Richard III., Jago, in denen besonderer Tiefsinn oder ein nicht leicht verständlicher Grundzug des Wesens und einzelne wirkliche oder scheinbare Widersprüche auffallen, sondern auch solche Charaktere, welche bei oberflächlicher Betrachtung die geradlinige Straße bühnengemäß dahinschreiten.

Man prüfe die Urtheile, welche in Deutschland seit etwa hundert Jahren über die Charaktere im Julius Cäsar abgegeben worden sind, und die freudige Beistimmung, mit welcher unsere Zeitgenossen die edlen Wirkungen dieses Stückes aufnehmen. Der warmherzigen Jugend ist Brutus der edle, das Vaterland liebende Held; ein ehrlicher Erklärer aus dem Gelehrtenzimmer sieht in Cäsar den großen, festen, Allen überlegenen Charakter; ein Politiker von Fach freut sich der ironischen rücksichtslosen Strenge, womit der Dichter von der Einleitung an seinen Brutus und Cassius als unpraktische Thoren, ihre Verschwörung als ein kopfloses Wagniß unfähiger Aristokraten behandelt hat. Der Schauspieler von Urtheil endlich findet in demselben Cäsar, den ihm sein Erklärer beredt als Musterbild eines Machthabers geschildert hat, einen innerlich bis zum Tode erkrankten Helden, eine Seele, in welcher bereits der Größenwahn das kräftige Gefüge zerfressen hat. Wer hat Recht? Jeder von ihnen. Und doch hat Jeder auch die Empfindung, daß die Charaktere durchaus nicht aus ungehörigen Bestandtheilen gemischt, künstlich zusammengesetzt, oder irgendwie unwahr sind. Jeder von ihnen fühlt deutlich, daß sie vortrefflich geschaffen, auf der Bühne höchst wirksam leben, am meisten der Schauspieler selbst, wenn ihm auch das Geheimniß der Dichterkraft Shakespeare's nicht ganz verständlich würde. Wenn er aber dies Geheimniß erkennt, so wird er mit einer Ehrfurcht darauf blicken, die ebenso groß sein mag, als jene Pietät der Griechen, welche dem Genius des Sophokles einen Altar stiftete.

Denn Shakespeare's Art der Charakterbildung stellt in

ungewöhnlicher Größe und Vollkommenheit dar, was dem Schaffen der Germanen überhaupt eigen ist gegenüber der alten Welt und gegenüber den Kulturvölkern, welche nicht mit deutschem Leben durchsetzt sind. Dies Germanische aber ist die Fülle und liebevolle Wärme, welche jede einzelne Gestalt zwar genau nach den Bedürfnissen des einzelnen Kunstwerks formt, aber auch das ganze außerhalb des Stückes liegende Leben derselben überdenkt und in seiner Besonderheit zu erfassen sucht. Während der Deutsche behaglich die Bilder der Wirklichkeit mit den bunten Fäden der spinnenden Phantasie überzieht, empfindet er die wirklichen Grundlagen seiner Charaktere, das thatsächliche Gegenbild mit menschenfreundlicher Achtung und mit dem möglichst genauen Verständniß seines gesammten Inhalts. Dieser Tiefsinn, die liebevolle Hingabe an das Individuelle und wieder die hohe Freiheit, welche mit dem Bilde wie mit einem werthen Freunde zweckvoll verkehrt, haben seit alter Zeit den gelungenen Gestalten der deutschen Kunst einen besonders reichen Inhalt gegeben, darum ist in ihnen ein Reichthum von Einzelzügen, ein gemüthlicher Reiz und eine Vielseitigkeit, durch welche die Geschlossenheit, wie sie dramatischen Charakteren nothwendig ist, nicht aufgehoben, sondern in ihren Wirkungen höchlich gesteigert wird.

Der Brutus des Shakespeare ist ein hochsinniger Mann, aber er ist als Aristokrat in Genuß erzogen, er ist gewöhnt, zu lesen und zu denken, er hat die Begeisterung, Großes zu wagen, nicht die Umsicht und Klugheit, es durchzuführen. Cäsar ist ein majestätischer Held, der ein siegvolles großes Leben durchgesetzt und seinen eigenen Werth in einer Zeit des Eigennutzes und anspruchsvoller Schwäche erprobt hat; aber mit der hohen Stellung, die er sich über den Köpfen seiner Zeitgenossen gegeben hat, ist die Großmannssucht in ihn gekommen, Schauspielerei und heimliche Furcht; der feste Mann, der sein Leben hundertmal gewagt hat und nichts mehr fürchtet als den Schein der Furcht, ist insgeheim abergläubisch, be-

ſtimmbar, der Einwirkung ſchwacher Menſchen ausgeſetzt. Der Dichter verbirgt das nicht, er läßt die Charaktere an jeder Stelle genau das ſagen, was ihnen bei ſolcher Beſchaffenheit zukommt; aber er behandelt ihr Weſen als ſelbſtverſtändlich und erklärt es nicht, weil es ihm nicht durch kühle Berechnung deutlich geworden iſt, ſondern mit Naturgewalt aus allen Vorausſetzungen aufgeſtiegen.

Dem Bewunderer Shakeſpeare's macht dieſe Größe der dichteriſchen Anſchauung bald hier bald da Schwierigkeiten. Im erſten Theil des Cäſar z. B. tritt Casca kräftig in den Vordergrund; in der ſinkenden Handlung des Stückes erfährt man kein Wort über ihn; er und die anderen Mitverſchworenen ſind dem Dichter offenbar gleichgültiger, als dem Hörer. Wer näher zuſieht, findet wohl den Grund und begreift, daß der Dichter dieſe Geſtalt, welche er zuerſt ſo wohlwollend hervorhebt, gleich darauf ohne Umſtände bei Seite wirft; ja der Dichter deutet das in dem Urtheil an, welches ausnahmsweiſe diesmal Brutus und Caſſius über den Casca fällen. Ihm und dem Stück iſt der Mann nur ein unbedeutendes Werkzeug.

In vielen Nebenrollen ſteht der große Dichter auffallend ſchweigſam, mit einfachen Strichen bewegt er ſie in ihrer Befangenheit vorwärts; das Verſtändniß ihres Weſens, das wir angelegentlich ſuchen, bleibt zuletzt nicht zweifelhaft, es wird aber nur klar aus Streiflichtern, welche von außen auf ſie fallen. So ſind z. B. die Gemüthswandlungen der Anna (aus Richard III.) während der berühmten Sterbeſcene an der Bahre in einer Weiſe gedeckt, welche kein anderer Dichter wagen dürfte, und die ohnedies knappe Rolle wird dadurch eine der ſchwerſten. Aehnliches gilt von vielen Geſtalten, welche, aus Böſe und Gut gemiſcht, als Helfer einer Handlung auftreten. Bei ſolchen Nebenrollen überläßt er dem Schauſpieler Vieles; durch die Aufführung vermag der Künſtler manche ſcheinbare und wirkliche Härten in neue Schönheiten zu verwandeln. Ja manchmal hat man die Empfindung, daß

er deshalb erklärendes Beiwerk einzelner Rollen unterließ, weil er für bestimmte Schauspieler schrieb, deren Persönlichkeit vorzugsweise gemacht war, die Rolle zu ergänzen. In anderen Fällen sieht man deutlich einen Mann, der mehr als andere dramatische Schriftsteller, als Schauspieler und Zuschauer gewöhnt ist, die Menschen in der vornehmen Gesellschaft zu betrachten, und der hinter den Formen guter Sitte die charakteristischen Beschränktheiten zu verdecken und durchzulassen versteht; so ist der größte Theil seiner Hofleute gebildet. Durch solche Schweigsamkeit, durch schroffe Uebergänge, scheinbare Lücken muthet er dem Schauspieler mehr zu als jeder Andere; zuweilen sind seine Worte nur wie der punktirte Grund einer Stickerei, wenig ist herausgebildet, aber alles liegt darin, genau angedeutet und zweckmäßig für die höchsten Wirkungen der Bühne empfunden; dann erblickt der Zuschauer überrascht bei guter Darstellung ein reiches rundes Leben, wo er beim Lesen über eine Fläche hinwegsah. — Selten begegnet dem Dichter, daß er in der That zu wenig für einen Charakter thut; so tritt die kleine Rolle der Cordelia auch bei guter Darstellung nicht in das richtige Verhältniß, welches sie im Stück haben sollte. Manches in den Charakteren erscheint uns allerdings fremdartig und einer Erläuterung bedürftig, was den Zeitgenossen durchsichtig und schnell verständlich war, als ein Abbild ihres Lebens und ihrer Bildung.

Das Größte dieses Dichters aber ist, wie bereits früher gesagt wurde, die ungeheure treibende Kraft, welche in seinen Hauptcharakteren arbeitet. Unwiderstehlich ist die Gewalt, mit welcher sie ihrem Schicksal entgegen, bis zu dem Höhenpunkt des Dramas aufwärts stürmen, fast in allen ein markiges Leben und starke Energie der Leidenschaft. Und sind sie auf der Höhe angelangt, von welcher ab die Befangenen durch übermächtige Gewalten abwärts gezogen werden, hat die Spannung sich in einem verhängnißvollen Thun für den Augenblick gelöst, dann kommen in mehren Stücken ausgeführte Situatio-

nen und Einzelſchilderungen, das Höchſte, was die neuere Poeſie des Dramas hervorgebracht hat. Die Dolch- und Banketſcene im Macbeth, die Brautnacht in Romeo und Julia, das Hüttengericht im Lear, der Beſuch bei der Mutter im Hamlet, Coriolanus am Altar des Aufidius ſind Beiſpiele. Zuweilen ſcheint, wie geſagt wurde, von dieſem Momente ab die Antheilnahme des Dichters an den Charakteren geringer zu werden, ſelbſt im Hamlet, in welchem die Kirchhofſcene — wie berühmt ihre tiefſinnigen Betrachtungen auch ſind — und der Schluß gegen die Spannung der erſten Hälfte abfallen. Beim Coriolanus freilich liegen die beiden ſchönſten Scenen in der zweiten Hälfte des Stückes, ebenſo im Othello die gewaltigſten; das letztere Stück hat aber andere techniſche Beſonderheiten.

Wenn Shakeſpeare's Art zu charakteriſiren ſchon für die Schauſpieler ſeiner Zeit zuweilen dunkel und ſchwer war, ſo iſt natürlich, daß wir ſeine Eigenthümlichkeiten ſehr lebhaft empfinden. Denn kein größerer Gegenſatz iſt denkbar, als die Behandlung der Charaktere bei ihm und bei den tragiſchen Dichtern der Deutſchen: Leſſing, Goethe, Schiller. Während wir bei Shakeſpeare durch die Verſchloſſenheit mancher Nebencharaktere daran erinnert werden, daß er der epiſchen Zeit des Mittelalters noch nahe ſtand, haben unſere dramatiſchen Charaktere bis zum Ueberfluß die Eigenſchaften einer lyriſchen Bildungsperiode, eine fortlaufende, breite und behagliche Darſtellung innerer Zuſtände, über welche die Helden mit einer zuweilen unheimlichen Selbſtbeobachtung nachdenken, dazu Sentenzen, welche den jedesmaligen Standpunkt des Charakters zu der ſittlichen Ordnung zweifellos deutlich machen. Bei den Deutſchen iſt nichts Dunkles und, Kleiſt ausgenommen, wenig Gewaltſames.

Von den großen Dichtern der Deutſchen hat Leſſing am beſten verſtanden, ſeine Charaktere in dem Wellenſchlage heftiger dramatiſcher Bewegung darzuſtellen. Unter den Kunſtgenoſſen

wird die poetiſche Kraft des Einzelnen wohl zumeiſt nach ſeinen Charakteren geſchätzt, und gerade im Charakteriſiren iſt Leſſing groß und bewundernswerth; der Reichthum an Einzelnheiten, die Wirkung ſchlagender Lebensäußerungen, welche ſowol durch Schönheit als Wahrheit überraſchen, iſt bei ihm in dem beſchränkten Kreiſe ſeiner tragiſchen Figuren größer als bei Goethe, gehäufter als bei Schiller. Die Zahl ſeiner dramatiſchen Grundformen iſt nicht groß; um das zärtliche, edle, entſchloſſene Mädchen, Sara, Emilia, Minna, Recha, und ihren ſchwankenden Liebhaber, Melfort, Prinz, Tellheim, Templer, ſtellen ſich die dienenden Vertrauten, der würdige Vater, die Buhlerin, der Intrigant, alle nach den Fächern der damaligen Schauſpielertruppen geſchrieben. Und doch gerade in dieſen Typen iſt die Mannigfaltigkeit der Abwandelungen bewunderungswürdig. Er iſt ein Meiſter in der Darſtellung ſolcher Leidenſchaften, wie ſie ſich in einem bürgerlichen Leben äußerten, wo das heiße Ringen nach Schönheit und Adel der Seele ſo wunderlich neben rohem Begehren ſtand. Und wie bequem iſt alles auch für den Schauſpieler empfunden, keiner hat ihm ſo aus der Seele gearbeitet, ja Einzelnes, was beim Leſen zu unruhig und zu theatraliſch aufgeregt ſcheint, tritt erſt durch die Darſtellung in ein gutes Verhältniß.

Nur in einzelnen Momenten macht ſeine feine Dialektik der Leidenſchaft nicht den Eindruck der Wahrheit, weil er ſie zu fein zuſpitzt und einem Behagen an haarſpaltendem Wortſpiel nachgiebt; an wenigen Stellen breitet ſich auch bei ihm die Nachdenklichkeit da, wo ſie nicht hingehört, und zuweilen iſt mitten in der tief poetiſchen Erfindung ein erkünſtelter Zug, welcher erkältet, ſtatt den Eindruck zu verſtärken. Lehrreich iſt dafür, außer Mehrem im Nathan, in Sara Sampſon Akt III, Scene 3, die Stelle, in welcher Sara ſich leidenſchaftlich darüber ergeht, ob ſie den Brief ihres Vaters annehmen ſoll. Der Zug iſt höchſtens als kurze Einzelnheit der

Charakteriſtik zu benutzen, auch dafür nur andeutend zu behandeln, in der breiten Ausführung wird er peinlich.

Noch lange werden Leſſing's Stücke eine hohe Schule des deutſchen Darſtellers ſein, und die liebevolle Achtung der Künſtler wird ſie auch dann noch auf unſerem Theater bewahren, wenn einſt eine männlichere Bildung die Zuſchauer empfindlicher machen wird gegen die Schwäche der Umkehr und Kataſtrophe in Minna von Barnhelm und Emilia Galotti. Denn darin irrte noch der kräftige Mann, daß heftige Leidenſchaft hinreiche, den poetiſchen Charakter zum dramatiſchen zu machen, während es viel mehr auf das Verhältniß ankommt, in welchem die Leidenſchaft zur Willenskraft ſteht. Seine Leidenſchaft ſchafft Leiden und erregt im Zuſchauer zuweilen ein abweiſendes Mitleid. Noch ſchwanken ſeine Hauptperſonen — und dies iſt nicht ſein Kennzeichen, ſondern das der Zeit, — durch ſtürmiſche Bewegung hin und hergetrieben, und wo ſie zu verhängnißvoller That kommen, fehlt dieſer zuweilen die höchſte Berechtigung. Die tragiſche Entwickelung in Miß Sara Sampſon beruht darauf, daß Melfort die Nichtswürdigkeit begeht, ſeiner frühern Geliebten ein Stelldichein mit Miß Sara zu vermitteln, in Emilia Galotti wird die Jungfrau vom Vater aus Vorſicht erſtochen.

Denn die Freiheit und der Adel, mit welchen die Perſonen bei den Dichtern des vorigen Jahrhunderts ihre Seelenſtimmungen ausdrücken, iſt nicht begleitet von einer entſprechenden Meiſterſchaft im Handeln; nur zu häufig empfindet man eine Zeit, in welcher der Charakter auch der Beſten nicht feſt gezogen und zu Metall gehärtet war durch eine ſtarke öffentliche Meinung, durch den ſicheren Inhalt, welchen das politiſche Leben im Staate dem Manne giebt. Willkür in den ſittlichen Geſichtspunkten und empfindſame Unſicherheit ſtören auch genialer Kraft die höchſten Kunſtwirkungen. Das iſt den Dramen Goethe's oft vorgeworfen worden, hier ſei nur der Fortſchritt angedeutet, welcher durch ihn und Schiller in den dramatiſchen Wirkungen eingeführt wurde.

Goethe ist in den charakterisirenden Einzelnheiten seiner Rollen nicht reichlicher als Lessing, — Weislingen, Clavigo, Egmont sind sogar dramatisch dürftiger als Melfort, Prinz, Tellheim — seine Figuren haben nichts von dem heftig pulsirenden Leben, dem Unruhigen, ja Fieberhaften, welches in den Bewegungen der Charaktere Lessing's zittert, nichts Gekünsteltes beunruhigt, die unverwüstliche Anmuth seines Geistes adelt auch noch das Verfehlte. Erst Goethe und Schiller haben den Deutschen das geschichtliche Drama aufgeschlossen, den höheren Stil in Behandlung der Charaktere, welcher für große tragische Wirkungen unentbehrlich ist, wenn auch Goethe diese Wirkung nicht vorzugsweise durch Gewalt der Charaktere, noch durch die Handlung erreichte, sondern durch die unübertreffliche Schönheit und Erhabenheit, mit welcher er das Gemüth seiner Helden in Worten ausklingen läßt. Da besonders, wo aus seinen dramatischen Personen die herzliche Innigkeit lyrischer Empfindung durchtönen durfte, zeigt sich gerade in kleinen Zügen ein Zauber der Poesie, den kein Deutscher sonst auch nur annähernd erreicht hat. So wirkt die Rolle des Gretchen.

Es ist nicht zufällig, daß solche höchste Schönheit in Goethe's Frauencharakteren wirksam wird; die Männer treiben zum großen Theil nicht vorwärts, sie werden getrieben, ja sie beanspruchen zuweilen eine Theilnahme, die sie sich auf der Bühne nicht verdienen, und erscheinen fast wie werthe Freunde des Dichters selbst, deren gute Eigenschaften nur ihm bekannt sind, während sie in der Gesellschaft, zu welcher er sie geladen hat, nicht ihre starke Seite hervorkehren. Auch was den Faust zu unserem größten Dichterwerk macht, ist nicht die Fülle des dramatischen Lebens, am wenigsten in der Rolle des Faust selbst. Wenn aber die treibende Kraft der Goethe'schen Helden nicht stark genug ist, um erhabene Wirkungen, gewaltige Kämpfe möglich zu machen, so ist die dramatische Bewegung derselben in einzelnen Scenen doch knapp, weise und höchst bühnengerecht,

namentlich ist die Fügung seiner Dialoge bewundernswerth. Denn es sind die Scenen, welche zwischen zwei Personen verlaufen, das Schönste in den Dramen Goethe's; Lessing weiß auch drei Charaktere in leidenschaftlichem Gegenspiel mit höchster Wirkung zu beschäftigen; Schiller aber beherrscht mit überlegener Sicherheit eine große Zahl auf der Bühne.

Die Art und Weise der Charakterschilderung ist bei Schiller in der Jugend sehr anders, als in den Jahren seiner Reife. Es ist ein großer Fortschritt, aber er ist auch nicht ganz ohne Einbuße. Von der Empfindungsweise schöner Seelen, welche er in den Räubern ins Ungeheuerliche, später ins Heldenhafte erhob, bis zu einer dem Shakespeare ähnlichen festen Geschlossenheit der Charaktere im Demetrius, welche Umwandlung!

Durch mehr als ein halbes Jahrhundert hat Pracht und Adel der Charaktere Schiller's die deutsche Bühne beherrscht, und lange haben die schwachen Nachahmer seines Stils nicht verstanden, daß die Fülle seiner Diction nur deshalb so große Wirkungen hervorbrachte, weil unter ihr ein Reichthum von dramatischem Leben wie unter einer Vergoldung bedeckt liegt. Dies kräftige Leben der Personen ist bereits in seinen ersten Stücken sehr auffallend, ja es hat in Kabale und Liebe so bedeutenden Ausdruck gewonnen, daß nach dieser Richtung in den späteren Werken nicht immer ein Fortschritt sichtbar wird. Dem Verse und höheren Stil hat er wenigstens die markige Kürze, den bühnengemäßen Ausdruck der Leidenschaft, manche Rücksicht auf die Darsteller nachgesetzt. Immer voller und beredter wurde ihm der Ausdruck der Empfindungen durch die Sprache.

Auch seine Charaktere — am meisten die reichlich ausgeführten — haben jene besondere Eigenschaft seiner Zeit, ihr Denken und Empfinden dem Hörer in vielen Momenten der Handlung eindringlich zu berichten. Und sie thun es in der Weise hochgebildeter und beschaulicher Menschen, denn an die leidenschaftlichste Empfindung hängt sich ihnen sofort ein

ſchönes, oft ausgeführtes Bild, und der Stimmung, welche ſo aus ihrem Innern heraustönt, folgt eine Betrachtung — wie wir alle wiſſen, oft von hoher Schönheit —, durch welche die ſittlichen Grundlagen des aufgeregten Gefühls klar gemacht werden, und die Befangenheit der Situation durch eine Erhebung auf höheren Standpunkt wenigſtens für Augenblicke aufgehoben erſcheint. Es iſt offenbar, daß ſolche Methode des dramatiſchen Schaffens der Darſtellung ſtarker Leidenſchaften im Allgemeinen nicht günſtig iſt, und ſie wird ſicher in irgend einer Zukunft unſeren Nachkommen ſeltſam erſcheinen; aber ebenſo ſicher iſt, daß ſie die Art zu empfinden, welche den gebildeten Deutſchen am Ende des vorigen Jahrhunderts eigenthümlich war, ſo vollſtändig wiedergiebt, wie keine andere Dichtweiſe, und daß gerade darauf ein Theil der großen Wirkung beruht, welche Schiller's Dramen noch jetzt auf das Volk ausüben. Allerdings nur ein Theil, denn die Größe des Dichters liegt gerade darin, daß er, welcher ſeinen Charakteren auch in bewegten Momenten ſo viele Ruhepunkte zumuthet, dieſelben doch in höchſter Spannung zu erhalten weiß; faſt alle haben ein ſtarkes, begeiſtertes inneres Leben, einen Inhalt, mit welchem ſie der Außenwelt ſicher gegenüber ſtehen. In dieſer Befangenheit machen ſie zuweilen den Eindruck von Nachtwandlern, denen die Störung durch die Außenwelt Verhängniß wird, ſo die Jungfrau, Wallenſtein, Max, Thekla, oder die wenigſtens eines mächtigen Anſtoßes an ihr inneres Leben bedürfen, um zu einer That zu kommen, ſo Tell, ſelbſt Ceſar und Manuel. Deshalb iſt auch die leidenſchaftliche Bewegung der Hauptcharaktere Schiller's im letzten Grunde nicht immer dramatiſch, aber dieſe Unvollkommenheit wird oft verdeckt durch das reiche Detail und die ſchöne Charakteriſtik, mit welcher gerade er die helfenden Nebenfiguren ausſtattet. Endlich iſt der größte Fortſchritt, welchen die deutſche Kunſt durch ihn gemacht, daß er in gewaltigen tragiſchen Stoffen ſeine Perſonen zu Theilnehmern einer

Handlung macht, welche nicht mehr die Beziehungen des Privatlebens, sondern die höchsten Interessen der Menschen, Staat, Glauben, zum Hintergrunde hat. Für junge Dichter und Darsteller freilich wird seine Schönheit und Kraft immer gefährlich sein, weil das innere Leben seiner Charaktere überreichlich in der Rede ausströmt; er thut darin so viel, daß dem Schauspieler manchmal wenig zu schaffen übrig bleibt, seine Dramen bedürfen weniger der Bühne als die eines anderen Dichters.

2.

Die Charaktere im Stoff und auf der Bühne.

Rechte und Pflichten des dramatiſchen Dichters zwingen ihn während der Arbeit zu einem unabläſſigen Kampf gegen die Bilder, welche ihm Geſchichte, Epos, ſein eigenes Leben darbieten.

Unleugbar wird dem deutſchen Dichter Wärme und Anreiz zum Schaffen häufig zuerſt durch die Charaktere gegeben. Solche Art des Schaffens ſcheint unvereinbar mit dem alten Grundgeſetz für Bildung der Handlungen, daß die Handlung das Erſte ſein müſſe, die Charaktere erſt das Zweite. Wenn die Freude an dem eigenthümlichen Weſen eines Helden den Dichter veranlaſſen kann, die Handlung dafür erſt zuſammenzuſetzen, ſo ſteht doch die Handlung unter der Herrſchaft des Charakters und wird durch ihn gebildet, zu ihm erfunden. Der Widerſpruch iſt nur ſcheinbar. Denn der ſchaffenden Seele geht Weſen und Charakter eines Helden nicht ſo auf wie dem Geſchichtſchreiber, welcher am Ende ſeines Werkes die Ergebniſſe eines Lebens zieht, oder wie dem Leſer eines Geſchichtswerkes, der aus den Eindrücken verſchiedener Schickſale und Thaten das Bild eines Mannes allmählich in ſich ausmalt. Die ſchöpferiſche Kraft tritt vielmehr dem Dichter derart in das erwärmte Gemüth, daß ſie den Charakter eines Helden in einzelnen Momenten ſeines Verhältniſſes zu andern Menſchen

lebendig und reizvoll heraustreibt. Dieſe Momente, in denen der Charakter lebendig wird, ſind bei dem Epiker Situationen, bei dem dramatiſchen Dichter Aktionen, worin der Held in Bewegung ſchreitet; ſie ſind die Grundlage der noch nicht lebensvoll angeordneten Handlung, in ihnen liegt bereits die Idee des Stückes, wahrſcheinlich noch nicht geklärt und abgeſchloſſen. Immer aber iſt Vorausſetzung dieſer erſten Anfänge dichteriſcher Arbeit, daß der Charakter unter dem Zwange eines Theilſtücks der Handlung lebendig wird. Nur unter ſolcher Vorausſetzung iſt eine poetiſche Erfaſſung deſſelben möglich.

Der Idealiſirungsprozeß aber beginnt dadurch, daß ſich die Umriſſe des geſchichtlichen oder ſonſther werth gewordenen Charakters nach dem Bedürfniß der in der Seele aufgegangenen Situation umbilden. Der Zug des Charakters, welcher den empfundenen Momenten der Handlung nützlich iſt, wird zu einem Grundzuge des Weſens, welchem ſich alle übrigen Charaktereigenthümlichkeiten als ergänzendes Nebenwerk unterordnen. Geſetzt, den Dichter feßle der Charakter Kaiſer Karl's V., poetiſch vermag er ihn nur zu empfinden, wenn er ihn durch eine beſtimmte Aktion durchtreibt. Der Kaiſer auf dem Reichstage von Worms, oder wie er dem gefangenen König Franz gegenüberſteht, oder in der Scene, in welcher der Landgraf von Heſſen zu Halle den Fußfall thut, oder in dem Augenblick, wo er die Nachricht von dem drohenden Ueberfall des Kurfürſten Moritz erhält, wird unter dem Zwange der Situation jedesmal ein weit anderer; er behält vielleicht noch alle Züge der geſchichtlichen Ueberlieferung, aber der Ausdruck wird ein eigenthümlicher und beherrſcht ſo ſehr das ganze Bild, daß es bereits jetzt nicht mehr für ein hiſtoriſches Porträt gelten könnte. Doch die Umbildung geht raſch weiter. An die erſte dichteriſche Anſchauung knüpfen ſich andere, das erſte Theilſtück der Handlung ſchließt andere an ſich, es ringt danach ein Ganzes zu werden, es erhält Anfang und Ende. Und jedes neue Glied der Handlung, welches ſich ausbildet, zwingt dem Charakter

etwas von der Farbe und den Motiven auf, welche zu ſeiner Erklärung nothwendig ſind. Iſt in ſolcher Weiſe die Handlung gerichtet, ſo iſt dem Dichter unter der Hand der wirkliche Charakter nach den Bedürfniſſen ſeiner Idee völlig umgeformt. Allerdings trägt der Schaffende während dieſer ganzen Arbeit die Züge der wirklichen Geſtalt wie ein Neben- oder Gegenbild in ſeiner Seele, er nimmt aus dieſem, was er von Einzelnheiten brauchen kann; aber was er daraus ſchafft, iſt frei nach den Bedürfniſſen ſeiner Handlung herausgehoben und mit eigener Zuthat zu neuer Maſſe verſchmolzen.

Ein auffallendes Beiſpiel iſt der Charakter Wallenſtein's in Schiller's Doppeldrama. Es iſt kein Zufall, daß die Geſtalt des Dichters ſo ſehr verſchieden von dem geſchichtlichen Bild des kaiſerlichen Feldherrn geformt wurde. Die Forderungen der Handlung haben ihm ſein Ausſehen gegeben. Der Dichter erwärmt ſich für den hiſtoriſchen Wallenſtein, gerade ſeit dem Tode Guſtav Adolf's wird dieſer feſſelnd. Er hat hohe Pläne, iſt ein großartiger Egoiſt, hat unbefangene Auffaſſung der politiſchen Lage u. ſ. w. Nun hatte ein Drama, das ſeinen Ausgang ſchildert, die Aufgabe, auf möglichſt geringen Vorausſetzungen darzuſtellen, wie ſein Held allmählich zum Verräther wird, durch ſeine eigene Schuld und unter dem Zwange der Verhältniſſe. Schiller ſah in ſich die Geſtalt Wallenſtein's, wie er aus Vorbedeutungen ſein Geſchick zu erkennen ſucht (wahrſcheinlich die erſte Anſchauung), dann wie er dem Queſtenberg, dem Wrangel gegenübertritt, dann wie ſich treue Männer von ihm löſen. Das waren die erſten Aktionsmomente. Nun wurde aber bedenklich, daß ein ſo frevelhaftes Beginnen, wenn es mißglückt, den Helden thatſächlich ſchwächer, kurzſichtiger, kleiner zeigt als die gegenwirkenden Gewalten. Deshalb mußte, um ihm Größe und Antheil zu bewahren, für ſeinen Charakter ein leitender Grundzug gefunden werden, welcher ihn ſteigerte und den Verlockungen zum Verrath gegenüber als ſelbſtthätig und frei erwies, und der auch erklärte, wie ein be-

deutender und überlegener Mann kurzsichtiger werden konnte als seine Umgebung. In dem wirklichen Wallenstein war etwas der Art zu finden: daß er abergläubisch war und auf Astrologie hielt, — nicht gerade mehr als andere seiner Zeitgenossen. Dieser Zug konnte dichterisch verwerthet werden. Aber als kleines Motiv, als eine Wunderlichkeit seines Wesens hätte er wenig genützt. Er mußte geadelt und vergeistigt werden. So entstand das Bild eines tiefsinnigen, inspirirten, gehobenen Mannes, welcher in blutiger Zeit über Menschenleben und Recht dahin schreitet, den Blick unverwandt nach der Höhe gerichtet, wo er die stillen Lenker seines Schicksals zu sehen glaubt. Und dasselbe düstere, träumerische Spielen mit unbegreiflichen Größen konnte ihn auch dem Zwang äußerer Verhältnisse gegenüber heben; denn derselbe Grundzug seines Wesens, eine gewisse Neigung zu doppeldeutigem und verstecktem Handeln, das grübelnde Versuchen und Tasten mochte ihn, den scheinbar Freien, allmählich in die Netze des Verraths verstricken. So war eine sehr eigenartige dramatische Bewegung für sein Inneres gewonnen. — Aber dieser Grundzug seines Wesens war im letzten Grunde doch ein vernunftwidriges Moment, es fesselte vielleicht, es stellte ihn uns nicht menschlich nahe, es blieb eine große Seltsamkeit. Um tragisch zu wirken, mußte dieselbe Besonderheit in Beziehung zu den besten und liebenswerthesten Empfindungen seines Herzens gebracht werden. Daß der Glaube an Offenbarungen unbegreiflicher Mächte dem Helden auch das Freundesverhältniß zu den Piccolomini weiht, daß derselbe Glaube nicht hervorgerufen, aber verhängnißvoll gesteigert wird durch ein geheimes Bedürfniß zu ehren und zu vertrauen, und daß gerade dies Vertrauen auf Menschen, die Wallenstein sich durch seinen Glauben zutraulich verklärt hat, ihn verderben muß, das führt die fremdartige Gestalt unserem Herzen nahe, giebt der Handlung innere Einheit, dem Charakter die Vertiefung. In solcher Weise haben die ersten gefundenen Situationen und das Bedürfniß, diese Situationen

LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA

in einen festen Zusammenhang von Ursachen und Wirkungen zu bringen und zu einer dramatisch wirksamen Handlung abzurunden, den geschichtlichen Charakter Zug um Zug umgeformt. Ebenso ist sein Gegenspieler Octavio durch den Trieb, ihm einen innerlichen Zusammenhang mit Wallenstein zu geben, allerdings auch in Abhängigkeit von dem Charakter desselben, geformt worden. Ein kalter Intrigant, der über einem Vertrauenden das Netz zusammenzieht, hätte nicht genügt, auch er mußte gehoben und dem Haupthelden gemüthlich nahe gestellt werden, und wenn er als Freund des Getäuschten aufgefaßt wurde, der — gleichviel aus welchem Pflichtgefühl — den Freund aufgiebt, so war es zweckmäßig, auch in seinem Leben einen Zug zu erfinden, der ihn mit dem Schicksal Wallenstein's verflocht. Da nun dem finsteren Stoff ohnedies ein wärmeres Leben, hellere Farben, eine Reihe von sanften und rührenden Gefühlen sehr noth thaten, fand der Dichter den Max. Das reine arglose Kind des Lagers wurde das Gegenbild zugleich seines Vaters und seines Feldherrn. Es kümmerte den Dichter bei dieser Gestalt vielleicht zu wenig, daß eine so frische, harmlose, unbefleckte Natur in einem Widerspruch zu ihren eigenen Voraussetzungen, zu dem zügellosen Soldatenleben stand, in dem sie aufgewachsen war, wie denn Schiller überhaupt bei dem, was ihm diente, im Motiviren nicht gerade sorgfältig war. Ihm genügte, daß dieses Wesen durch Charakter und Geschick in einen edlen und dabei scharf schneidenden Gegensatz zum Helden und Gegenspieler treten konnte. Und er hat ihn und die entsprechende Gestalt seiner Geliebten mit einer Vorliebe heraufgeführt, welche sogar den Bau des Dramas bestimmte.

So war es, im Ganzen betrachtet, nicht Laune und nicht ein zufälliger Fund des Dichtes, welcher die Charaktere des Wallenstein und seiner Gegenspieler geformt hat. Allerdings aber sind diese Gestalten, wie jedes Dichterbild, zugleich gefärbt durch die Persönlichkeit des Dichters. Und es ist Schillern

eigen, allen seinen Helden besonders sichtbar die Gedanken zu geben, mit denen sein eigenes Innere erfüllt ist. Diese geistvollen Betrachtungen, sowie die in großen einfachen Linien geschwungenen Umrisse empfinden wir bereits jetzt als seine Eigenthümlichkeit. Anderes aber als Besonderheit seiner Zeit. Die Meisterschaft im Grübeln und Wägen ist bei Wallenstein nicht durch entschiedene Kraft des Willens ins Gleichgewicht gebracht. Daß er auf die Sprache der Sterne, die zuletzt die seines eigenen Herzens ist, lauscht, wäre in der Ordnung. Aber er ist auch in Abhängigkeit von seiner Umgebung dargestellt. Die Gräfin Terzky bestimmt ihn, Max stimmt ihn um, und der Zufall, daß Wrangel verschwunden, verhindert vielleicht einen Umschlag der Ereignisse. Sicher war Absicht des Dichters, die Unschlüssigkeit Wallenstein's stark hervorzuheben; aber Schwanken ist auch bei uns ein Uebelstand, für eben Dramenhelden nur zu gebrauchen als scharfer Gegensatz zu bereits bewährter Thatkraft.

Wenn dieser Vorgang des Ableitens der Charaktere aus der inneren Nothwendigkeit der Handlung hier als ein Ergebniß verständiger Ueberlegung erschien, so ist wohl kaum nöthig zu bekennen, daß er sich so in der warmen Seele des Dichters nicht vollzieht. Zwar tritt auch dort in vielen Stunden ein kühles Erwägen als Ueberwachung und Ergänzung des schöpferischen Heraustreibens ein, aber das Schaffen geschieht doch in der Hauptsache mit einer Naturkraft, in welcher dem Dichter unbewußt derselbe Gedanke thätig ist, den wir vor dem fertigen Kunstwerk durch Nachdenken als innewohnendes Gesetz des geistigen Schaffens erkennen.

Namentlich vor geschichtlichen Charakteren zeigt sich die Umbildung derselben nach den Bedürfnissen der Handlung nicht nur bei den einzelnen Dichtern verschieden, auch derselbe Dichtergeist steht nicht allen seinen Helden gleich frei und unbefangen gegenüber. Es ist möglich, daß auch eine starke Dichterkraft einmal die geschichtlichen Einzelzüge eines Heldenlebens

aus irgend einem Grunde besonders sorgfältig darzustellen sucht. Dann erkennt man in dem fertigen Kunstwerk diese Sorgfalt noch aus einem besonderen Reichthum eigenartiger Züge, welche für die Charakteristik verwerthet sind. So zeigt Heinrich VIII. von Shakespeare mehr Portraitzüge als irgend eine Heldengestalt seiner Dramen. Allerdings ist auch diese Gestalt in der Hauptsache ganz nach den Bedürfnissen der Handlung umgeformt und von dem historischen Heinrich VIII. durch eine weite Kluft getrennt; aber das Portraitmäßige der Zeichnung, sowie die zahlreichen Rücksichten, die der Dichter beim Bau der Handlung auf die wirkliche Geschichte nahm, geben doch dem Drama einen fremdartigen Farbenton. Wie zahlreich die kleinen Züge in diesem reich ausgestatteten Charakter sind, er wird selten einem Darsteller als die lohnendste Aufgabe erscheinen.

Aus ähnlichen Gründen ist das Einführen historischer Helden, deren Portrait besonders volksthümlich geworden ist, wie etwa von Luther und Friedrich dem Großen, besonders schwer. Die Versuchung liegt so nahe, auch solche wohlbekannte Züge der geschichtlichen Figur, welche für die Handlung des Dramas unwesentlich sind und deshalb als zufällig erscheinen, herauszutreiben. Diese aus der Wirklichkeit entnommene Zuthat zu einer einzelnen Gestalt giebt derselben mitten unter den frei erfundenen Personen ein peinlich anspruchvolles, absonderliches, wohl gar abstoßendes Aussehen. Der Wunsch, ein möglichst genaues Abbild des wirklichen Daseins hervorzubringen, wird auch in dem Schauspieler übermächtig und verlockt diesen zu kleinlicher Malerei; selbst der Zuschauer fordert ein genaues Portrait und ist vielleicht überrascht, wenn die übrigen Charaktere und die Handlung deshalb weniger wirksam werden, weil er so lebhaft an einen werthen Freund aus der Geschichte erinnert wurde.

Leicht ist die Vorschrift gegeben, daß der dramatische Charakter wahr sein müsse, daß nämlich die einzelnen Lebens-

momente desſelben mit einander im Einklang ſtehen und als zuſammengehörig empfunden werden, und daß der Charakter dem Ganzen der Handlung auch in Beziehung auf Farbe und ſeeliſchen Inhalt genau entſpreche. Aber ſolche Regel wird, ſo allgemein ausgedrückt, dem neueren Dichter in vielen Fällen keinen Nutzen gewähren, wo ihm der Zwieſpalt zwiſchen den letzten Bedürfniſſen ſeiner Kunſt und der geſchichtlichen, ſelbſt mancher dichteriſchen Wahrheit geheime Schwierigkeiten bereitet.

Es verſteht ſich, daß der Dichter die Ueberlieferungen der Geſchichte treu bewahren wird, wo ſie ihm nützen und wo ſie ihn nicht ſtören. Denn unſere Zeit, ſo fortgeſchritten in geſchichtlicher Bildung und in der Kenntniß früherer Kulturverhältniſſe, überwacht auch die hiſtoriſche Bildung ihrer Dramatiker. Der Dichter ſoll ſich hüten, zunächſt, daß er ſeinen Helden nicht zu wenig von dem Inhalte ihrer Zeit gebe, und daß ein modernes Empfinden der Charaktere dem gebildeten Zuſchauer nicht im Gegenſatz erſcheine zu den ihm wohl bekannten Befangenheiten und Eigenthümlichkeiten des Seelenlebens der alten Zeit. Die jungen Dichter verleihen ihren Helden leicht ein Verſtändniß der eigenen Zeit, eine Gewandtheit, über die höchſten Angelegenheiten derſelben zu philoſophiren und für ihre Thaten ſolche Geſichtspunkte zu finden, wie ſie aus geſchichtlichen Werken der Neuzeit geläufig ſind. Es iſt unbequem, einen alten Kaiſer des fränkiſchen oder hohenſtaufiſchen Hauſes ſo bewußt, zweckvoll und verſtändig die Tendenzen ſeiner Zeit ausdrücken zu hören, wie etwa Stenzel und Raumer dieſe dargeſtellt haben. Nicht weniger gefährlich aber iſt die entgegengeſetzte Verſuchung, in welche der Dichter durch das Beſtreben kommt, die Eigenthümlichkeiten der Vergangenheit lebendig zu erfaſſen; leicht erſcheint ihm dann das Beſondere, von unſerem Weſen Abweichende der alten Zeit als das Charakteriſtiſche und deshalb für ſeine Kunſt Wirkſame. Dann iſt er in Gefahr, den unmittelbaren Antheil, welchen wir an dem ſchnell Verſtändlichen, allgemein Menſchlichen nehmen, zu ver-

decken, und in der noch größeren Gefahr, den Verlauf seiner Handlung aufzubauen auf Absonderlichkeiten jener Vergangenheit, auf Vergängliches, welches in der Kunst den Eindruck des Zufälligen und Willkürlichen macht.

Und doch bleibt in einem geschichtlichen Stück oft ein unvermeidlicher Gegensatz zwischen den dramatisch zugerichteten Charakteren und der dramatisch zugerichteten Handlung. Es lohnt bei diesem gefährlichen Punkte zu verweilen. Da der moderne Dichter vor geschichtlichen Stoffen allerdings die Verpflichtung hat, sorgfältig auf das zu achten, was wir Farbe und Kostüm der Zeit nennen, und da nicht nur die Charaktere, sondern auch die Handlung aus entfernter Zeit genommen sind, so wird sicher auch in der Idee des Stückes und der Handlung, in den Motiven, den Situationen Vieles sein, was nicht allgemein menschlich und Jedem verständlich ist, sondern erst durch das Besondere und Charakteristische jener Zeit erklärt wird. Wo z. B. Königsmord durch ehrgeizige Helden verübt wird, wie im Macbeth oder Richard, wo der Intrigant seine Gegner mit Gift und Dolch angreift, wo die Gattin eines Fürsten ins Wasser gestürzt wird, weil sie ein Bürgerkind ist, in diesen und unzähligen anderen Fällen wird die Befangenheit und das Schicksal der Helden zunächst aus der dargestellten Begebenheit, aus den Sitten und Besonderheiten ihrer Zeit hergeleitet werden müssen.

Gehören nun aber die Gestalten einer Zeit an, welche hier die epische genannt wurde, wo in der Wirklichkeit die innere Freiheit der Menschen noch wenig entwickelt, die Abhängigkeit der Einzelnen von dem Beispiele Anderer, von Sitte und Brauch sehr viel größer ist, wo das Innere des Menschen nicht ärmer an starken Gefühlen, aber viel ärmer an der Fähigkeit ist, dieselben durch die Sprache auszudrücken, so werden die Charaktere des Dramas eine solche Befangenheit in der Hauptsache gar nicht darstellen dürfen. Denn da auf der Bühne nicht die Thaten wirken und nicht die schönen Reden,

ſondern die Darſtellung der Gemüthsvorgänge, durch welche das Empfinden ſich zum Wollen und zur That verdichtet, ſo müſſen die dramatiſchen Hauptcharaktere einen Grad von innerer Freiheit, eine Bildung und eine Dialektik der Leidenſchaft zeigen, welche in innerlichſtem Gegenſatze ſteht zu der thatſächlichen Befangenheit und Naivetät ihrer alten Vorbilder in der Wirklichkeit.

Nun würde dem Künſtler allerdings leicht verziehen, daß er ſeine Geſtalten mit einem ſtärkeren und reicheren Leben anfüllt, als ſie in Wirklichkeit hatten. Wenn nur nicht dieſer reichere Inhalt deshalb den Eindruck der Unwahrheit machte, weil einzelne Vorausſetzungen der dargeſtellten Handlung ein ſo gebildetes Weſen der Hauptcharaktere gar nicht vertragen. Denn die Handlung, welche doch aus der Geſchichte oder Sage entnommen iſt und überall den ſittlichen Inhalt, den Grad der Bildung, die Eigenthümlichkeit ihrer Zeit verräth, vermag der Dichter nicht immer ebenſo gut mit tieferem Inhalt zu füllen, als den einzelnen Charakter. Der Dichter kann z. B. einem Orientalen die feinſten Gedanken und zarteſten Empfindungen ſüßer Leidenſchaft in den Mund legen, und doch den Charakter ſo färben, daß er den ſchönen Schein der Kunſtwahrheit erhält; nun aber macht die Handlung vielleicht nothwendig, daß derſelbe Charakter die Frauen ſeines Harems ſäcken laſſe oder ein Kopfabſchneiden befehle. Unvermeidlich bricht dann der innere Widerſpruch zwiſchen Handlung und Charakter auf. Das iſt in der That eine Schwierigkeit des dramatiſchen Schaffens, welche zuweilen auch von der größten Begabung nicht ganz überwunden werden mag; dann bedarf es aller Kunſt, um bei ſo ſpröden Stoffen dem Hörer den ſtillen Widerſpruch zwiſchen Stoff und Lebensbedürfniß des Dramas zu verdecken. — Darum ſind alle Liebesſcenen in hiſtoriſchen Stücken von beſonderer Schwierigkeit. Hier, wo wir die unmittelbarſten Klänge einer holden Leidenſchaft fordern, iſt eine harte Aufgabe, zu gleicher Zeit die Zeitfarbe zu

geben. Am beſten gedeiht es dem Dichter noch dann, wenn er, wie Goethe bei Gretchen, in ſolcher Situation Beſonderheiten des Charakters mit ſtarker Farbe malen und bis an die Grenzen des Genre hinabgehen darf.

Der ſtille Kampf des Dichters mit Vorausſetzungen ſeines Stoffes, welche undramatiſch und doch nicht wegzuſchaffen ſind, findet aber faſt vor jeder Handlung ſtatt, welche aus der Heldenſage oder der älteren Geſchichte genommen iſt.

In den epiſchen Stoffen, welche die Heldenſage der großen Kulturvölker darbietet, iſt die Handlung bereits künſtleriſch zugerichtet, wenn auch nach anderen als dramatiſchen Bedürfniſſen. Leben und Schickſale der Helden erſcheinen abgeſchloſſen, durch verhängnißvolle Thaten beſtimmt, gewöhnlich bildet die Reihenfolge der Begebenheiten, in denen ſie handelnd und leidend erſcheinen, eine längere Kette, aber es iſt wohl möglich, einzelne Glieder derſelben für den Gebrauch des Dramas abzulöſen. Die Geſtalten ſelbſt ſchweben in großen Umriſſen, einzelne charakteriſtiſche Eigenthümlichkeiten derſelben ſind mächtig entwickelt. Sie ſtehen auf den Höhen ihres Volksthums, zeigen Kraft und Größe, ſo erhaben und eigenartig entwickelt, als die ſchöpferiſche Phantaſie des Volkes nur zu erfinden vermochte, die verhängnißvollen Ereigniſſe ihres Lebens ſind häufig gerade ſolche, wie der dramatiſche Dichter ſie ſucht, Liebe und Haß, eigenſüchtiges Begehren, Kampf und Untergang.

Solche Stoffe ſind ferner geweiht durch die theuerſten Erinnerungen eines Volkes, ſie waren einſt Stolz, Freude, Unterhaltung von Millionen. Sie ſind nach einer Umbildung durch die ſchöpferiſche Volkskraft, welche Jahrhunderte währte, immer noch biegſam genug, um der Erfindung des dramatiſchen Dichters Vertiefung der Charaktere, ſogar Veränderung im Zuſammenhange der Handlung zu geſtatten. Mehre von ihnen ſind uns in der Ausarbeitung erhalten, welche ihnen im großen Epos zu Theil wurde, die meiſten ſind wenigſtens ihrem Hauptinhalt nach auch unſerer Bildung nicht ganz

fremd. Dies Gesagte gilt mehr oder weniger von den großen Sagenkreisen der Griechen, von den sagenhaften Ueberlieferungen, welche in die älteste Geschichte der Römer verwebt sind, von den Heldensagen des deutschen und romanischen Mittelalters.

Freilich unterscheiden sich die Charaktere der epischen Sage bei näherer Betrachtung sehr von den Personen, wie sie dem Drama nöthig werden. Es ist wahr, die Helden des Homer wie der Nibelungen sind sehr bestimmte Persönlichkeiten. Auch der Blick in das Innere der Menschenseele, in die wogenden Gefühle ist den epischen Dichtern durchaus nicht verwehrt, schon sie leiten aus dem Charakter des Helden nicht selten sein Schicksal her, aus seinen Leidenschaften die verhängnißvollen Thaten; schon in den Dichtungen frühester Zeit ist Kenntniß des Menschenherzens und zuweilen der gerechte Sinn zu bewundern, welcher das Schicksal des Menschen aus seinen Tugenden, Fehlern und Leidenschaften erklären möchte. Nicht ebenso ausgebildet ist die Fähigkeit, die Einzelnheiten der inneren Vorgänge darzustellen. Das Leben der Persönlichkeiten äußert sich in einzelnen anekdotenhaften Zügen, die oft mit überraschender Feinheit empfunden sind; was vorher liegt, die stille Arbeit im Innern, und was auf solche That folgt, die stille Wirkung auf die Seele, wird übergangen oder kurz abgefertigt. Wie sich der Mensch unter Fremden behauptet, durchschlägt oder untergeht im Kampfe mit stärkeren Gewalten, welche gegen ihn stehen, das zu erzählen ist der Hauptreiz, also Beschreibung hoher Feste, Zweikampf, Schlacht, Reiseabenteuer. Am lebhaftesten ist der Ausdruck des Gefühls noch da, wo der Mann als ein Leidender sich gegen das Unerträgliche empört; auch hier starrt der Ausdruck verhältnißmäßig unlebendig in häufig wiederkehrenden Formeln, als Klage, als Gebet zu den Göttern, vielleicht so, daß der Sprechende seinem Geschick ein anderes gegenüber hält, oder in einem ausgeführten Bilde seine Lage bespiegelt. Fast immer ist die Rede der Helden einfach, arm,

eintönig, mit denſelben wiederkehrenden Klängen der Empfindung. So die Selbſtgeſpräche des Odyſſeus und der Penelope in dem Gedicht, in welchem das eigenartige Leben noch am reichlichſten und mit den beſten Einzelzügen dargeſtellt iſt. Auch wo der innere Zuſammenhang der Begebenheiten auf den geheimen Anſchlägen und der eigenthümlichen Leidenſchaft einer einzelnen Perſon ruht, da alſo, wo ſich aus dem Innern eines Charakters eine verhängnißvolle Handlung entwickelt, iſt die Analyſe der Leidenſchaft noch kaum vorhanden. Chrimhild's Plan, Rache zu nehmen für den Mord, der an ihrem Gatten verübt wurde, die ſämmtlichen Seelenbewegungen dieſes feſſelnden Charakters, der dem Dichter ſo gewaltig in der Seele lebt, wie kurz und gedeckt ſind ſie in der Erzählung! Es iſt bezeichnend, daß bei dieſem deutſchen Gedichte das lyriſche Beiwerk, Selbſtgeſpräche, Klagen, gemüthliche Betrachtungen, viel ärmer iſt als in der Odyſſee, dagegen beſonders lebhaft und ſchön ausgeführt jede Eigenthümlichkeit der Hauptcharaktere, welche deren Freundſchaft oder Feindſchaft zu Anderen beſtimmt.

Aber ſobald man die gewaltigen ſchattenhaften Geſtalten der Sage ſich auf der Bühne menſchlich nahe und von Menſchen dargeſtellt denkt, verlieren ſie die Würde und Größe ihrer Umriſſe, womit die geſchäftige Phantaſie ihr Bild umkleidet hat; ihre Reden, die innerhalb der epiſchen Erzählung die kräftigſte Wirkung ausüben, werden, in die Jamben der Bühne umgeſchrieben, matt, alltäglich. Ihr Handeln dünkt uns roh, barbariſch, wüſt, ja ganz unmöglich, ſie ſcheinen zuweilen, wie jene Nixe und Kobolde des alten Volksglaubens, ohne eine menſchliche und vernünftige Seele. Die erſte Arbeit des Dichters muß alſo eine Umbildung und eine Vertiefung der Charaktere ſein, wodurch uns dieſelben menſchlich verſtändlich werden. Wir wiſſen, wie lockend den Griechen ſolche Dichterarbeit erſchien.

Und ſie ſtanden beſonders günſtig zu ihrem alten Sagenſtoff. Er war durch tauſend Fäden mit dem Leben ihrer Gegenwart verbunden, durch örtliche Ueberlieferungen, Götter-

dienſt und bildende Kunſt. Die freiere Bildung ihrer Zeit erlaubte bereits wichtige Aenderungen vorzunehmen, mit innerer Unbefangenheit das Ueberlieferte als rohen Stoff zu behandeln. Und doch! Die Geſchichte der attiſchen Tragödie iſt in der That eine Geſchichte des inneren Kampfes, den große Dichter mit einem Gebiet von Stoffen führten, welches ſich einigen Hauptgeſetzen des dramatiſchen Schaffens um ſo heftiger widerſetzt, je mehr die Kunſt des Schauſpielers ausgebildet, die Anſprüche der Zuſchauer an einen reichen Inhalt der Charaktere geſteigert wurden.

Euripides iſt für uns das lehrreiche Beiſpiel, wie die griechiſche Tragödie durch den inneren Gegenſatz zwiſchen ihrem Stoffgebiet und den größeren Anforderungen, welche die Kunſt der Darſtellung allmählich machte, aufgelöſt wurde. Keiner ſeiner großen Vorgänger verſteht beſſer als er die Gebilde der epiſchen Sage mit flammender, markzerfreſſender Leidenſchaft zu füllen; keiner hat gewagt, ſo realiſtiſch die dramatiſchen Charaktere der Empfindungsweiſe und dem Verſtändniß ſeiner Zuſchauer nahe zu rücken, keiner hat der Kunſt der Schauſpieler ſo viel zu Liebe gethan. Ueberall in ſeinen Stücken erkennt man deutlich, daß die Darſteller und die Bedürfniſſe der Bühne größere Bedeutung gewonnen haben. Aber die ſchauſpieleriſch wirkſame Behandlung ſeiner Rollen, an ſich ein Fortſchritt, das gute Recht des Bühnendramas, trug doch dazu bei, ſeine Stücke zu verſchlechtern; das Wilde und Barbariſche der Handlung mußte als widerwärtig auffallen, wenn die Perſonen wie Athener aus der Umgebung des Dichters dachten und fühlten und dabei wie unbändige Skythen handelten. Seine Elektra iſt eine gedrückte Frau aus einem edlen Hauſe, die in der Noth einen armen, aber braven Bauer geheirathet hat und mit Verwunderung wahrnimmt, daß unter ſeinem ſchlechten Kittel doch ein wackeres Herz ſchlägt; aber nur ſchwer glauben wir ihrer Verſicherung, daß ſie eine Tochter des entleibten Agamemnon ſei. Wenn in der Iphigenia in Aulis Mutter und Tochter Hilfe

flehend die Hand an das Kinn des Achilles und Agamemnon legen und dieſe dadurch nach Volksſitte beſchwörend zu erweichen ſuchen, und wenn Achilles der grüßenden Klytämneſtra die Hand verſagt, ſo war ſolche mimiſche Erfindung ein an ſich vortreffliches ſchauſpieleriſches Motiv; aber es ſtand in auffallendem Gegenſatz zu der herkömmlichen Bewegung der maskirten und drapirten Perſonen, und während dieſer Fortſchritt der Schauſpielkunſt die Scenenwirkung in den Augen der Zuſchauer wahrſcheinlich kräftig ſteigerte, machte er zugleich die Iphigenia zu einer bedrängten Athenerin und das beabſichtigte Abſchlachten derſelben fremdartiger und unwahrer. In vielen anderen Fällen giebt der Dichter dem Begehren ſeines Pathosſpielers nach großen Geſangwirkungen ſo weit nach, daß er den verſtändlichen und gemüthlichen Verlauf ſeiner Handlung plötzlich und unmotivirt durch Ausmalen der alten Sagenzüge unterbricht, durch Raſerei, Kindermord u. a. m. Der urſächliche Zuſammenhang der Ereigniſſe wird bei dieſem Eindringen opernhafter und ſchauſpieleriſcher Effekte Nebenſache, die tragiſche Wucht geht verloren, die Perſonen werden Gefäße für mehrerlei Gefühle, ſpielend und ſophiſtiſch löſen ſie ſich von dem Zwange ihrer Vergangenheit. Faſt in jedem Stück wird fühlbar, daß dem Dichter der alte Sagenſtoff durch die wohlberechtigte Steigerung der Bühnenwirkungen wie ein morſches Gewebe zerfährt und zur Herſtellung einer einheitlichen dramatiſchen Handlung unbrauchbar wird. Wären uns Stücke anderer Zeitgenoſſen überliefert, wir würden wahrſcheinlich erkennen, wie auch andere vergeblich um die Verſöhnung zwiſchen den gegebenen Stoffen und den Lebensbedingungen ihrer Kunſt gerungen haben. Denn das muß wiederholt werden: was die Dichtergröße des Euripides mindert, iſt nicht zumeiſt der ihm eigenthümliche Mangel an Ethos, ſondern es iſt die naturgemäße und unaufhaltſame Auflöſung, welche in Dramenſtoffe kommen mußte, die weſentlich undramatiſch waren. Allerdings trug auch die wiederholte Be-

nutzung desſelben Stoffes dazu bei, den Uebelſtand an den Tag zu bringen; denn die ſpäteren Dichter, welche bereits große dramatiſche Behandlung faſt aller Sagen vorfanden, hatten dringende Veranlaſſung durch etwas Neues, Reizendes ihre Zuhörer zu gewinnen, und ſie fanden dies darin, daß ſie der Kunſt ihrer Schauſpieler neue und höhere Aufgaben ſtellten. Und dieſer ſachgemäße Fortſchritt beſchleunigte den Verderb der Handlung und dadurch auch der Rollen.

Wir Deutſche aber ſtehen zur epiſchen Sage weit ungünſtiger. Sie iſt für uns eine verſchüttete Welt. Auch wo unſere Wiſſenſchaft in weiten Kreiſen Kunde davon verbreitet hat, wie von Homer und den Nibelungen, iſt die Kenntniß und die Freude daran ein Vorrecht der Gebildeten. Unſere Bühne aber iſt ſehr viel realiſtiſcher geworden als jene griechiſche, und fordert von den Charakteren weit reichlichere Einzelzüge, einen unſer Empfinden nicht peinlich verletzenden Inhalt. Wenn bei uns auf der Bühne Triſtan eine Frau heirathete, um ſein Verhältniß zur Frau eines Andern zu verdecken, ſo würde ſein Darſteller in Gefahr ſein, von einer erbitterten Gallerie als gemeines Scheuſal mit Aepfeln geworfen zu werden, und die Brautnacht der Brunhild, ſo wirkſam in dem Epos geſchildert, wird auf der Bühne immer eine gefährliche Stimmung der Schauenden erwecken.

Uns Deutſchen iſt als Quell dramatiſcher Stoffe die Geſchichte wichtiger geworden als die Sage. Für eine Mehrzahl der jüngeren Dichter iſt die Geſchichte des Mittelalters der Zauberbrunnen, aus welchem ſie ihre Dramen heraufholen. Und doch liegt im Leben und Charakter unſerer deutſchen Vorfahren etwas ſchwer Verſtändliches, was uns die Helden des Mittelalters, — freilich noch mehr die Zuſtände des Volkes, — wie mit einem Nebel verdeckt und die Seele eines Fürſtenſohnes aus der Zeit Otto's des Großen undurchſichtiger macht, als die eines Römers aus der Zeit des zweiten puniſchen Krieges. Die Unſelbſtändigkeit des Mannes iſt weit größer,

jeder Einzelne ist stärker durch die Anschauungen und Gewohnheiten seines Kreises beeinflußt. Die Eindrücke, welche von außen in die Seele fallen, werden von behender Einbildungskraft schnell umsponnen, verzogen, gefärbt; zwar ist die Thätigkeit der Sinne scharf und energisch, aber das Leben der Natur, das eigene Leben und das Treiben Anderer werden weit weniger nach dem verständigen Zusammenhange der Erscheinungen aufgefaßt, als vielmehr nach den Bedürfnissen des Gemüths gedeutet. Leicht bäumt die Selbstsucht des Einzelnen auf und stellt sich zum Kampfe, ebenso behende ist das Fügen unter übermächtige Gewalt. Die urwüchsige Einfalt eines Kindes mag in demselben Mann mit durchtriebener List und mit Lastern verbunden sein, welche wir als Auswuchs einer verderbten Civilisation zu betrachten gewöhnt sind. Und diese Unfreiheit sowie die Vereinigung der — scheinbar — stärksten Gegensätze in Empfindung und Art des Handelns finden sich bei den Führern der Völker ebenso sehr als bei kleinen Leuten. Es ist offenbar, daß schon dadurch das Urtheil über Charaktere, Werth oder Unwerth ihrer einzelnen Handlungen, über Stimmungen und Beweggründe erschwert wird. Wir sollen den Mann nach Bildung und sittlichem Gefühl seiner Zeit, und seine Zeit nach Bildung und Moral der unseren beurtheilen. Man versuche nun in irgend einem der frühern Jahrhunderte des Mittelalters sich eine Art Bild von dem mittleren Durchschnitt der Sittlichkeit im Volke zu machen, und man wird mit Erstaunen sehen, wie schwer das ist. Dürfen wir nach den Strafen schließen, welche die ältesten Volksrechte auf alle möglichen scheußlichen Missethaten setzten, oder nach den Greuelthaten im Hofhalt der Merowinger? Es gab damals noch kaum etwas von dem, was wir öffentliche Meinung nennen, und wir dürfen höchstens sagen, daß die Geschichtschreiber uns den Eindruck von Männern machen, welche Vertrauen verdienen. Wenn ein Fürstensohn sich in wiederholten Empörungen gegen seinen Vater erhob, wie weit wurde er durch die Auf-

faſſung ſeiner Zeit, durch ſeine innerſten Beweggründe gerechtfertigt oder entſchuldigt? Selbſt bei Ereigniſſen, welche ſehr klar ſcheinen und uns in greller Beleuchtung erhalten ſind, empfinden wir einen Mangel in unſerem Verſtändniß. Nicht nur, weil wir zu wenig von jener Zeit wiſſen, ſondern auch, weil wir, was uns überliefert wird, nicht immer verſtehen, wie der dramatiſche Dichter es verſtehen muß, in ſeinem urſächlichen Zuſammenhange und in ſeiner Entſtehung aus dem Kern eines Menſchenlebens.

Wer freilich die wirklichen Verhältniſſe und den geſchichtlichen Charakter ſeines Helden nicht näher unterſuchen wollte und den Namen deſſelben nur benutzte, um einige Ereigniſſe jener Zeit nach Anweiſung eines bequemen Geſchichtswerkes auf der Bühne mit tapferen Betrachtungen zu verſehen, der würde jeder Schwierigkeit aus dem Wege gehen. Aber er würde auch ſchwerlich einen in Wahrheit dramatiſchen Stoff finden. Denn die edle Maſſe der Dramenſtoffe lagert in den Steinmaſſen der Geſchichte faſt immer nur da, wo das geheime vertrauliche Leben der Heldencharaktere beginnt, man muß danach zu ſuchen wiſſen.

Giebt man ſich nun ernſtlich Mühe, die Helden aus entfernter Vergangenheit ſo viel aus möglich kennen zu lernen, ſo entdeckt man in ihrem Weſen etwas ſehr Undramatiſches. Denn wie jenen epiſchen Gedichten iſt auch dem geſchichtlichen Leben alter Zeit eigen, daß der innere Kampf des Menſchen, ſeine Empfindungen, Gedanken, das Werden ſeines Wollens bei den Helden ſelbſt noch keinen Ausdruck gefunden haben. Auch in keinem Beobachter. Das Volk, ſeine Dichter und Geſchichtſchreiber ſehen den Mann ſcharf und gut im Augenblicke der That, ſie empfinden — wenigſtens bei den Deutſchen — das Charakteriſtiſche ſeiner Lebensäußerungen ſehr innig, mit Rührung, Erhebung, Laune, Abneigung. Aber nur die Augenblicke, in denen ſein Leben ſich nach außen kehrt, ſind jener Zeit anziehend, feſſelnd, verſtändlich. Sogar die Sprache hat für die inneren Vorgänge bis zum Thun nur dürftigen Ausdruck,

auch die leidenschaftliche Bewegung wird vorzugsweise in der Wirkung genossen, welche sie auf Andere ausübt, und in der Beleuchtung, welche sie der Umgebung mittheilt. Für die Gemüthszustände, sowie für die Rückwirkungen, welche das Geschehene auf Empfindungen und Charakter des Mannes ausübt, fehlt jede Technik der Darstellung, fehlt die Theilnahme. Sogar die Schilderung offen liegender Charaktereigenthümlichkeiten sowie eine reiche Ausführung des Geschehenen sind bei dem Erzähler nicht häufig, eine verhältnißmäßig trockene Zusammenreihung der Begebenheiten wird mehr oder weniger oft durch Anekdoten unterbrochen, in denen eine einzelne den Zeitgenossen wichtige Lebensäußerung des Helden hervorbricht, hier ein treffendes Wort, dort eine kräftige That. Vorzugsweise auf solchen Sagen beruht die Erinnerung, welche das Volk von seinem Führer und dessen Thaten bewahrt. Wir wissen, daß bis über die Reformation, ja bis über die Mitte des vorigen Jahrhunderts hinaus dieselbe Auffassung bei Gebildeten häufig war, daß sie noch jetzt unserem Volke nicht geschwunden ist.

Diese Armuth des dramatischen Lebens erschwert dem Dichter das Verständniß und die Darstellung eines jeden Helden. Aber in der Anlage unserer Urahnen war noch etwas Besonderes, was ihr Wesen zuweilen ganz geheimnißvoll macht. Schon in ihrer ältesten epischen Zeit zeigen sie in Charakteren, in Sprache, Poesie und Sitte die Neigung, ein eigenartiges inneres Grübeln und Deuten zur Geltung zu bringen. Nicht die Dinge an sich, sondern was sie bedeuten, ist schon den Ahnen des Denkervolkes die Hauptsache. Sehr reichlich dringen die Bilder der Außenwelt in die Seele der alten Germanen, welche vielseitiger, anerkennender, mit stärkerer Kraft der Aufnahme versehen sind als jedes andere Volk der Erde. Aber nicht in der schönen, klaren, ruhigen Weise der Griechen, oder mit der sichern, beschränkten, praktischen Einseitigkeit der Römer spiegelt sich das Empfangene bei ihnen in Rede und Thun wieder, sie verarbeiten langsam und innig, und was aus ihnen

herausquillt, hat eine ſtarke ſubjective Färbung und eine Zugabe aus ihrem Gemüth erhalten, die wir ſchon in frühester Zeit lyriſch nennen dürfen. Darum ſteht auch die älteſte Poeſie der Deutſchen in auffälligem Gegenſatz zu dem Epos der Griechen: nicht das volle und reichliche Erzählen der Handlung iſt ihr die Hauptſache, ſondern ein ſcharfes Herausheben einzelner, glänzender Züge, die Verknüpfung des Momentes mit einem ausgeführten Bilde, ein Darſtellen in kurzen, abgebrochenen Wellen, auf denen man das aufgeregte Gemüth des Erzählers erkennt. Ganz ebenſo iſt bei den Charakteren die trotzige Selbſtſucht mit einer Hingabe an ideale Empfindungen verbunden, die den Deutſchen ſeit der Urzeit ein auffallendes Gepräge gab und ſie mehr als ihre Körperkraft und kriegeriſche Wucht den Römern furchtbar machte. Keine Volksſitte hat ſo keuſch und edel das Weſen der Frau gefaßt, kein Heidenglaube hat wie der deutſche die Schrecken des Todes überwunden, denn auf dem Schlachtfelde ſterben iſt die höchſte Ehre und Freude des Helden. Durch dieſes Vordringen des Gemüths und idealer Empfindungen erhalten die Charaktere der deutſchen Helden im Leben wie im Epos ſchon ſehr früh ein weniger einfaches Gefüge, ein originelles, zuweilen wunderliches Gepräge, welches ihnen bald beſondere Größe und Tiefe, bald ein abenteuerliches und unvernünftiges Ausſehn verleiht. Man vergleiche nicht den poetiſchen Werth der Schilderung, aber die Charakteranlage griechiſcher Helden in Ilias und Odyſſee mit den Helden der Nibelungen. Dem tapferſten Griechen bleibt der Tod etwas Furchtbares, die Gefahr des Kampfes etwas Läſtiges, es iſt ihm nicht in unſerem Sinne unehrenhaft, einen ſchlafenden oder waffenloſen Feind zu töten, es iſt nicht der kleinſte Heldenruhm, klug die Gefahr des Zuſammentreffens zu vermeiden und aus dem Hinterhalt einen Ahnungsloſen zu treffen. Der deutſche Held dagegen, derſelbe, welcher aus Treue gegen ſeinen Herrn die verruchteſte That eines Deutſchen begangen und einen wehrloſen Mann liſtig von hinten getroffen

hat, gerade er kann für sich, seinen Herrn und seinen Stamm Tod und Untergang vermeiden, wenn er zu rechter Zeit ausspricht, daß Gefahr vorhanden sei. Die Ueberirdischen haben ihm sein und der Freunde Verderben prophezeit, wenn die verhängnißvolle Reise fortgesetzt wird, und doch stößt er die Fähre, welche die Rückkehr möglich macht, in den Strom; — noch an dem Königshofe, wo ihm der Tod droht, vermag ein Wort zu dem wohlwollenden König, ehrliche Antwort auf eine herzliche Frage das Aergste abzuwenden, er aber schweigt. Ja noch mehr, er und die Seinen höhnen und reizen die erbitterten Feinde, und mit der sicheren Aussicht auf Untergang regen sie selbst herausfordernd im Spiele den blutigen Streit auf. Dem Griechen, jedem andern Volke des Alterthums, vielleicht die Gallier ausgenommen, wäre solche Art Heldenthum durchaus unheimlich und unvernünftig erschienen. Es war aber echt deutsch, der wilde und finstere Ausdruck eines Volkswesens, in welchem dem Einzelnen seine Ehre und sein Stolz weit mehr galten als das Leben. — Nicht anders ist dies Verhältniß bei den Helden der Geschichte. Die idealen Empfindungen, welche ihr Leben regieren, wie unvernünftig sie zuweilen schon lange vor Ausbildung des Ritterthums waren, die Pflichten der Ehre und Treue, das Gefühl des Männerstolzes und der eigenen Würde, Todesverachtung und Liebe zu einzelnen Menschen hatten oft eine Stärke und Gewalt, welche wir schwer zu schätzen, nicht immer als beherrschendes Motiv zu erkennen vermögen.

So schwebte die Seele des Germanen schon in ältester Zeit in Banden, welche für uns oft nicht mehr erkennbar sind; fromme Hingabe und Sehnsucht, Aberglaube und Pflichtgefühl, ein geheimer Zauberspruch oder ein geheimes Gelübde zogen seinen Entschluß zu Thaten, welche wir vergeblich durch verständige Gründe, die unserer Bildung entnommen sind, zu erklären suchen.

Und zu solcher Anlage kam im Mittelalter endlich der

große Kreis von Stimmungen, Geſetzen und phantaſtiſchen Träumereien, welcher mit dem Chriſtenthum eindrang. Während einerſeits der ſchneidende Gegenſatz, in welchem der milde Glaube der Entſagung zu den rauhen Neigungen eines erobernden Kriegervolkes ſtand, den Deutſchen die Widerſprüche zwiſchen Pflicht und Neigung, zwiſchen äußerem und innerem Leben höchlich vermehrte, entſprach er andererſeits in auffallender Weiſe dem Bedürfniß der Hingebung, welche der Deutſche für einige große Ideen ſchon längſt beſaß. Wenn an die Stelle Wuotan's und des getöteten Aſengottes der Vater der Chriſten und ſein eingeborener Sohn, und an die Stelle der Schlachtjungfrauen die Schaaren der Heiligen traten, ſo erhielt dadurch auch das Leben nach dem Tode eine neue Weihe und herzlichere Bedeutung. Und zu den alten Gewalten, welche den Entſchluß des Mannes in der Stille beſtimmt hatten, zu dem bedeutungsvollen Wort, einem anlaufenden Thiere, zu dem Trinkgelage und dem Würfelſpiele, zu den Mahnungen der Heidenprieſter und den Weiſſagungen kluger Frauen kamen jetzt die Forderungen der neuen Kirche, ihr Segen und ihr Fluch, Gelübde und Beichte, die Prieſter und die Mönche; dicht an den rohen, rückſichtsloſen Genuß traten leidenſchaftliche Bußübungen und ſtrengſte Aſkeſe, und neben den Häuſern der hübſchen Frauen erhoben ſich die Nonnenklöſter. Wie ſeit der Herrſchaft des Chriſtenglaubens die Charaktere in den ſchärfſten Grundſätzen gezogen, wie Empfindung und Beweggründe des Handelns mannigfaltiger, tiefer und künſtlicher gemacht werden, das zeigen z. B. zahlreiche Geſtalten aus der Zeit der Sachſenkaiſer, wo fromme Schwärmerei gerade unter den Vornehmen üblich wird und Männer und Frauen bald durch das Beſtreben, die Welt für ſich zu gewinnen, bald durch den reuigen Wunſch, den Himmel mit ſich zu verſöhnen, hin und her getrieben werden.

Wer je die Schwierigkeit empfunden hat, Menſchen des Mittelalters, welche durch die tiefſinnige Natur der Germanen und durch die alte Kirche geformt wurden, zu ver-

ſtehen, der wird dieſe kurzen Andeutungen nach jeder Richtung ergänzen.

Und deshalb wird hier ein früheres Beiſpiel von anderem Geſichtspunkt wiederholt. Was arbeitete in der Seele Heinrich's IV., als er im Büßerhemd an die Schloßmauer von Canoſſa trat? Damit der Dichter dieſe Frage durch eine edle Kunſtwirkung beantworten könne, wird er ſich doch vom Geſchichtſchreiber erſt ſagen laſſen, was dieſer weiß. Und er wird mit Erſtaunen ſehen, wie verſchieden die Auffaſſung der Situation, wie unſicher und ſpärlich die erhaltene Nachricht, und wie unbequem und ſchwer ergründlich das Herz dieſes mittelalterlichen Helden iſt.

Daß er nicht mit innerer Zerknirſchung zum Papſte fuhr, der hochfahrende gewaltſame Mann, der in dem römiſchen Prieſter ſeinen gefährlichſten Gegner haßte, iſt leicht zu begreifen. Daß er die bittere Nothwendigkeit dieſes Schrittes lange im empörten Gemüth herumgewälzt hatte und nicht ohne grimmige Hintergedanken das Büßerhemd anzog, iſt vorauszuſetzen. Aber er kam ebenſowenig als ein liſtiger Staatsmann, der mit kalter Berechnung ſich demüthigt, weil er einen falſchen Schritt des Gegners erkennt und aus dieſer Niederlage die Früchte eines künftigen Sieges herauswachſen ſieht. Denn Heinrich war ein mittelalterlicher Chriſt; wie tief er den Gregor haßte, der Fluch der Kirche hatte für ihn zuverläſſig etwas Unheimliches und Furchtbares, zu ſeinem Gott und dem Chriſtenhimmel gab es damals keinen anderen Weg als durch die Kirche. Gregor ſaß an der Himmelsbrücke, und wenn er es verbot, geleiteten die Engel, die neuen Schlachtjungfrauen der Chriſten, den toten Krieger nicht vor den Thron Allvaters, ſondern ſie ſtießen ihn in den Abgrund zu dem alten Drachen. Der Papſt ſchreibt, daß der Kaiſer viel geweint und ſein Erbarmen angefleht habe, und daß auch die Umgebung Gregor's ſchluchzend und weinend dieſe Buße des Kaiſers anſah. Der Büßende war alſo doch wohl im Glauben, daß der Papſt ein

Recht habe ihn so zu plagen? Diese Einwirkungen des kirchlichen Gewissens auf weltliche Zwecke, die abenteuerliche und unsichere Mischung von Gegensätzen, bald Stolz, hoher Sinn, dauerhafte, unzerstörbare Kraft, die wir fast für übermenschlich halten, und wieder eine klägliche Leerheit und Schwäche, die uns verächtlich dünkt: das bietet dem Dichter keine leicht zu bewältigende Aufgabe. Allerdings, er ist Herr seines Stoffes, er vermag den geschichtlichen Charakter frei nach seinem Bedarf umzuformen. Es ist möglich, daß der wirkliche Heinrich vor Canossa stand wie ein ungebändigter ruchloser Bube, der eine schwere Züchtigung auszuhalten hat. Was kümmert das den Dichter? Aber ebenso zwingend ist seine Verpflichtung, vorher das wirkliche Wesen des Kaisers bis in die tiefsten Falten zu ergründen. Sowol der reuige Büßer als der kalte Staatsmann werden bei dieser Sachlage Unwahrheiten, der Dichter hat den Charakter des Fürsten aus Bestandtheilen zu mischen, für welche er vielleicht in seiner eigenen Seele nicht die entsprechenden Anschauungen findet und die er sich erst durch Nachdenken in Anschauung und warme Empfindung umzusetzen hat. Es giebt wenige Fürsten des Mittelalters, welche nicht in wesentlichen Begebenheiten ihres Lebens, nach dem Maßstab unserer Bildung und Sittlichkeit gemessen, entweder als kurzsichtige Tröpfe oder als gewissenlose Bösewichter — nicht selten als beides — erscheinen. Der Geschichtschreiber wird mit solchen schwierigen Aufgaben in seiner anspruchslosen Weise fertig, er sucht sie im Zusammenhange ihrer Zeit zu verstehen und sagt ehrlich, wo sein Verständniß aufhört; der Dichter zieht diese Abenteuerlichen gebieterisch an das helle Licht unserer Tage, er füllt ihr Inneres mit warmem Leben, mit moderner Sprache, mit einem guten Antheil an Vernunft und Bildung unserer Tage, und er vergißt, daß die Handlung, in welcher er sie bewegt, aus der alten Zeit genommen ist und nicht ebenso umgeformt werden konnte, und daß sie auffallend schlecht stimmt zu dem höheren menschlichen Inhalt, den er ihren Charakteren gegeben.

Die geſchichtlichen Stoffe aus grauer Vergangenheit und wenig bekannten Zeitabſchnitten unſeres Volksthums verlocken unſere jungen Dichter, wie einſt den Euripides die epiſchen Stoffe, ſie verleiten zu Schauſtellungen, wie jene alten zu Declamationen. Nun ſollen ihre Geſtalten darum nicht als unbrauchbar bei Seite gelegt werden; aber der Dichter wird ſich fragen, ob die Umbildungen, die er mit einem jeden Charakter der Vorzeit vorzunehmen verpflichtet iſt, nicht vielleicht ſo groß werden, daß jede Aehnlichkeit ſeines Bildes mit der hiſtoriſchen Geſtalt ſchwindet, und ob die unvertilgbaren Vorausſetzungen der Handlung nicht mit ſeiner freien Geſtaltung unverträglich geworden ſind. Das wird allerdings zuweilen der Fall ſein.

Nicht weniger beachtenswerth iſt der Kampf, welchen der Dramatiker in ſeinen Rollen gegen das führen muß, was er als Natur zu idealiſiren hat. Seine Aufgabe iſt, großer Leidenſchaft auch großen Ausdruck zu geben. Er hat dabei zum Gehilfen den Darſteller, alſo die leidenſchaftlichen Accente der Stimme, Geſtalt, Mimik und Geberde. Trotz dieſer reichen Mittel vermag er faſt niemals, und gerade in den Augenblicken höherer Leidenſchaft nicht, die entſprechenden Erſcheinungen des wirklichen Lebens ohne große Veränderungen zu verwenden, wie ſtark und ſchön und wirkſam ſich dort bei ſtarken Naturen auch die Leidenſchaft ausſpreche, und wie großen Eindruck ſie dem zufälligen Beobachter mache. Auf der Bühne ſoll die Erſcheinung in die Entfernung wirken. Selbſt beim kleinen Theater iſt ein verhältnißmäßig großer Zuſchauerraum mit dem Ausdrucke der Leidenſchaft zu füllen, gerade die feinſten Accente aber des wirklichen Gefühls in Stimme, Blick, ſelbſt in der Haltung werden dem Publikum ſchon der Entfernung wegen durchaus nicht ſo deutlich und feſſelnd, als ſie im Leben ſind. Und ferner, es iſt die Aufgabe des Dramas, ein ſolches Arbeiten der Leidenſchaft in allen Momenten verſtändlich und eindringlich zu machen; denn es iſt nicht die Leidenſchaft ſelbſt, welche

wirkt, ſondern die dramatiſche Schilderung derſelben durch Rede und Mimik; immer ſind die Charaktere der Bühne beſtrebt, ihr Inneres dem Hörer zuzukehren. Der Dichter muß deshalb für die Wirkung auswählen. Die flüchtigen Gedanken, welche in der Seele des Leidenſchaftlichen durcheinander zucken, Schlüſſe, welche mit der Schnelligkeit des Blitzes gemacht werden, die in großer Zahl wechſelnden Seelenbewegungen, welche bald undeutlicher, bald lebendiger zu Tage kommen, ſie alle in ihrer ungeordneten Fülle, ihrem ſchnellen Verlauf, oft unvollkommenen Ausdruck, vermag die Kunſt ſo nicht zu häufen. Sie braucht für jede Vorſtellung, jede ſtarke Empfindung eine gewiſſe Zahl bedeutſamer Worte und Geberden, die Verbindung derſelben durch Uebergänge oder ſcharfe Gegenſätze erfordert ebenfalls ein zweckvolles Spiel, jedes einzelne Moment ſtellt ſich breiter dar, eine ſorgfältige Steigerung muß ſtattfinden, damit eine höchſte Wirkung erreicht werde. So muß die dramatiſche Dichtkunſt zwar die Natur beſtändig belauſchen, aber ſie darf durchaus nicht copiren, ja ſie muß zu den Einzelzügen, welche die Natur ihr angibt, noch ein anderes miſchen, was die Natur nicht bietet. Und zwar ſowol in den Reden als in der Schauſpielkunſt. Für die Dichtung iſt eins der nächſten Hilfsmittel der Witz des Vergleiches, die Farbe des Bildes; dieſer älteſte Schmuck der Rede tritt mit Naturnothwendigkeit überall in die Sprache des Menſchen, wo die Seele in gehobener Stimmung frei ihre Flügel regt. Dem begeiſterten Redner wie dem Dichter, jedem Volke, jeder Bildung ſind Vergleich und Bild die unmittelbarſten Aeußerungen eines geſteigerten Weſens, des kräftigen geiſtigen Schaffens. Nun aber iſt die Aufgabe des Dichters, mit der größten Freiheit und Gehobenheit ſeines Weſens die größte Befangenheit ſeiner Perſonen in ihren Leidenſchaften darzuſtellen. Es wird alſo unvermeidlich ſein, daß ſeine Charaktere auch in den Momenten hoher Leidenſchaft weit mehr von dieſer inneren ſchöpferiſchen Kraft der Rede, von der unumſchränkten Macht und Herrſchaft über

Sprache, Ausdruck und Geberdenſpiel verrathen, als ſie in der Natur jemals zeigen. Ja dieſe innere Freiheit iſt ihnen nothwendig und der Zuſchauer fordert ſie. Und doch liegt hier die große Gefahr für den Schaffenden, daß ſeine Redekunſt der Leidenſchaft zu künſtlich erſcheine. Unſere größten Dichter haben die Kunſtmittel der Poeſie oft in einer Reichlichkeit zu leidenſchaftlichen Momenten benutzt, welche verletzt. Es iſt bekannt, daß ſchon Shakeſpeare bei pathetiſchem Ausdruck der Neigung ſeiner Zeit zu mythologiſchen Vergleichen und prächtigen Bildern zu ſehr nachgiebt; dadurch kommt häufig ein Schwulſt in die Sprache ſeiner Charaktere, den wir nur über der Menge von ſchönen bedeutſamen Zügen, die dem Leben abgelauſcht ſind, vergeſſen. Näher ſtehen die großen Dichter der Deutſchen unſerer Bildung, aber auch bei ihnen, vor anderen bei Schiller, drängt ſich in das Pathos nicht ſelten eine Schönrednerei, welche unbefangener Empfindung ſchon jetzt unbequem wird.

Wenn der Gegenſatz zwiſchen Kunſt und Natur bei jedem leidenſchaftlichen Ausdruck erkennbar iſt, ſo gilt dies am meiſten von den innigſten und herzlichſten Empfindungen. Und ſo wird hier noch einmal an die ſogenannten Liebesſcenen erinnert. In der Wirklichkeit iſt der Ausdruck der holden Leidenſchaft, welcher aus einer Seele in die andere dringt, ſo zart, wortarm und discret, daß er die Kunſt in Verzweiflung bringt. Ein ſchneller Strahl des Auges, ein weicher Ton der Stimme vermag dem Geliebten mehr auszudrücken als jede Rede; gerade die unmittelbarſte Aeußerung des ſüßen Gefühls bedarf der Worte nur wie nebenbei; auch die Augenblicke der ſogenannten Liebeserklärung werden häufig wortarm, dem Fernſtehenden kaum ſichtbar verlaufen. Dem Zuſchauer kann auch die höchſte Kraft des Dichters und Darſtellers das beredte Schweigen und die ſchönen geheimen Schwingungen der Leidenſchaft nur durch eine größere Anzahl von Hilfsmitteln erſetzen. Ja, Dichter und Darſteller müſſen gerade hier eine Reich-

lichkeit von Wort und Mimik anwenden, die in der Natur unwahrſcheinlich iſt. Allerdings vermag der Schauſpieler die Worte des Dichters durch Ton und Geberde zu ſteigern und zu ergänzen; aber damit er dieſe erhöhenden Wirkungen übe, muß die Sprache des Dichters ihn leiten und höchſt planvoll und zweckmäßig die Wirkungen der Schauſpielkunſt motiviren, und deshalb verlangt auch der Schauſpieler eine ſchöpferiſche Thätigkeit des Dichters, welche nicht eine Nachbildung der Wirklichkeit, ſondern etwas ganz anderes giebt: das Kunſtvolle.

Darf man gegenüber ſolchen Schwierigkeiten, welche der Ausdruck hoher Leidenſchaft im Drama darbietet, dem Dichter rathen, ſo wird ihm das Beſte ſein, ſo genau und lebenswahr, als ſeine Begabung erlaubt, die einzelnen Momente zu ſtarker Steigerung zuſammen zu ſchließen und ſo wenig als möglich die ſchmückenden Betrachtungen, Vergleiche, Bilder ins Breite auszuführen. Denn während ſie der Sprache Fülle geben, verdecken ſie nur zu gern Flüchtigkeit und Armuth der poetiſchen Erfindung. Wenn überall dem dramatiſchen Dichter genaues, immerwährendes Beobachten der Natur unentbehrlich iſt, ſo gilt das am meiſten bei Darſtellung heftiger Leidenſchaften; wohl aber ſoll er ſich bewußt ſein, daß er gerade hier am wenigſten die Natur nachahmen darf.

Eine andere Schwierigkeit entſteht dem Dichter durch den inneren Gegenſatz, in welchen ſeine Art des Schaffens zu der ſeines Verbündeten, des Schauſpielers, tritt. Der Dichter empfindet die Bewegungen ſeiner Charaktere, ihr Gegenſpiel und Zuſammenwirken nicht ſo, wie der Leſer die Worte des Dramas, nicht ſo, wie der Schauſpieler ſeine Rolle. Gewaltig und zum Schaffen reizend gehen ihm der Charakter, die Scene, jedes Moment auf, in der Art, daß ihm zugleich ihre Bedeutung für das Ganze klar vor Augen ſteht, während ihm alles Vorhergehende und alles Nachfolgende wie in leiſen Accorden durch das Gemüth zittert. Die Lebensäußerungen ſeiner Charaktere, das Feſſelnde der Handlung, die Wirkung der Scenen

empfindet er als lockend und gewaltig vielleicht lange bevor sie in Worten Ausdruck gefunden haben. Ja, der Ausdruck, welchen er ihnen schafft, giebt seiner eigenen Empfindung oft sehr unvollständig die Schönheit und Macht wieder, womit sie in seiner Seele geschmückt waren. Während er so das Seelenhafte seiner Personen von innen heraus durch die Schrift festzuhalten bemüht ist, wird ihm die Wirkung der Worte, welche er niederschreibt, nur unvollkommen klar, erst nach und nach gewöhnt er sich an ihren Klang; auch den geschlossenen Raum der Bühne, das äußere Erscheinen seiner Gestalten, die Wirkung einer Geberde, eines Redetons fühlt er nur nebenbei, bald mehr bald weniger deutlich. Im Ganzen steht er, der durch die Sprache schafft, den Bedürfnissen des Lesers oder Hörers noch näher als denen des Schauspielers, zumal wenn er nicht selbst darstellender Künstler ist. Die Wirkungen, welche er findet, entsprechen deshalb bald mehr den Bedürfnissen des Lesenden, bald mehr denen des Darstellers.

Nun aber muß der Dichter großer Empfindung auch einen vollen und starken Ausdruck durch die Sprache geben. Und die Wirkungen, welche eine Seele auf andere ausübt, werden dadurch hervorgebracht, daß ihr Inneres in einer Anzahl von Redewellen herausbricht, welche sich immer stärker und mächtiger erheben und an das empfangende Gemüth schlagen. Das bedarf einer gewissen Zeit und auch bei kurzer und höchst kräftiger Behandlung einer gewissen Breite der Ausführung. Der Schauspieler dagegen mit seiner Kunst bedarf des Stroms der überzeugenden, verführenden Rede, ja er bedarf des starken Ausdrucks der Leidenschaft durch die Sprache nicht immer. Sein Augenmerk ist darauf gerichtet, noch durch andere Mittel zu schaffen, deren Wirksamkeit der Dichter nicht ebenso lebendig empfindet. Durch eine Geberde des Schreckens, des Hasses, der Verachtung vermag er zuweilen weit mehr auszudrücken, als der Dichter durch die besten Worte. Ungeduldig wird er immer in Versuchung sein, von den höchsten Mitteln seiner

Kunſt Gebrauch zu machen. So werden die Geſetze der Bühnenwirkung für ihn und die Zuſchauer zuweilen andere, als ſie in der Seele des ſchaffenden Dichters lagen. Dem Darſteller wird oft in dem Kampf der Leidenſchaft ein Wort, ein Augenblick beſonders geeignet ſein, die ſtärkſten mimiſchen Wirkungen daran zu knüpfen; alle folgenden Seelenvorgänge in ſeiner Rede, wie poetiſch wahr ſie an ſich ſein mögen, werden ihm und den Zuſchauern als Längen erſcheinen. Dadurch wird bei der Darſtellung Manches unnöthig, was beim Schreiben und beim Leſen die höchſte Berechtigung hat.

Daß der Schauſpieler ſeinerſeits die Aufgabe hat, dem Dichter mit Sorgfalt zu folgen und ſich ſoviel als irgend möglich den beabſichtigten Wirkungen deſſelben anzuſchließen, ſelbſt mit einiger Reſignation, das verſteht ſich von ſelbſt. Nicht ſelten aber wird ſein Recht beſſer, als das der Sprache; ſchon deshalb, weil ſeine Kunſtmittel: Stimme, Erfindungskraft, Technik, ſelbſt ſeine Nerven ihm Beſchränkungen auferlegen, die der Dichter nicht als zwingende empfindet. Der Dichter aber wird bei ſolchem Recht, das der Schauſpieler gegenüber ſeiner Arbeit hat, um ſo mehr mit Schwierigkeiten kämpfen, je ferner er ſelbſt der Bühne ſteht, und je weniger deutlich ihm in den einzelnen Momenten ſeiner ſchöpferiſchen Thätigkeit das Bühnenbild der Charaktere iſt. Er wird alſo ſich durch Nachdenken und Beobachtung klar machen müſſen, wie er ſeine Charaktere dem Schauſpieler für die Bühnenwirkung bequem zurecht zu legen habe. Er wird aber der Schauſpielkunſt auch nicht immer nachgeben dürfen. Und da er ſchon beim Schreibtiſch die Aufgabe hat, ſo ſehr als möglich der wohlwollende Vormund des darſtellenden Künſtlers zu ſein, ſo wird er die Lebensgeſetze der Schauſpielkunſt ernſthaft ſtudiren müſſen.

3.

Kleine Regeln.

Dieſelben Geſetze, welche für die Handlung aufgezählt wurden, gelten auch für die Charaktere der Bühne. Auch dieſe müſſen dramatiſche Einheiten ſein — Wahrſcheinlichkeit, Wichtigkeit und Größe haben — zu ſtarkem und geſteigertem Ausdruck des dramatiſchen Lebens befähigt ſein.

Die Charaktere des Dramas dürfen nur diejenigen Seiten der menſchlichen Natur zeigen, durch welche die Handlung fortgeführt und motivirt wird. — Kein Geiziger, kein Heuchler iſt immer geizig, immer falſch, kein Böſewicht verräth ſeine niederträchtige Seele bei jeder That, welche er begeht; Niemand handelt immer conſequent, unendlich vielfach ſind die Gedanken, welche in der Menſchenſeele gegen einander kämpfen, die verſchiedenen Richtungen, in welchen ſich Geiſt, Gemüth, Willenskraft ausdrücken. Das Drama aber, wie jedes Kunſtgebilde, hat nicht das Recht, aus der Summe der Lebensäußerungen eines Menſchen mit Freiheit auszuwählen und zuſammenzuſtellen; nur was der Idee und Handlung dient, gehört der Kunſt. Der Handlung aber werden nur ſolche gewählte Momente in den Charakteren dienen, welche als zuſammengehörig leicht verſtändlich ſind. Richard III. von England war ein blutiger und rückſichtsloſer Gewaltherrſcher, er war es aber durchaus nicht immer, nicht

gegen Jeden; er war außerdem ein ſtaatskluger Fürſt, und es iſt möglich, daß ſeine Regierung dem Geſchichtſchreiber nach einigen Richtungen als ein Segen für England erſcheint. Wenn ein Dichter ſich die Aufgabe ſtellt, die blutige Härte und Falſchheit einer hochüberlegenen, menſchenverachtenden Heldennatur in dieſem Charakter verkörpert zu zeigen, ſo verſteht ſich von ſelbſt, daß er Züge von Mäßigung, vielleicht von Wohlwollen, welche ſich etwa im Leben dieſes Fürſten finden, in ſeinem Drama entweder gar nicht, oder nur ſo weit aufnehmen darf, als ſie den Grundzug des Charakters, wie er ihn für dieſe Idee nöthig hat, unterſtützen. Und da die Zahl der charakteriſirenden Momente, welche er überhaupt aufführen kann, im Verhältniß zur Wirklichkeit unendlich klein iſt, ſo tritt ſchon deshalb jeder Zug in ein ganz anderes Verhältniß zum Geſammtbilde, als in der Wirklichkeit. Was aber bei den Hauptfiguren nöthig iſt, gilt vollends von den Nebengeſtalten; es verſteht ſich, daß das Gewebe ihrer Seele um ſo leichter verſtändlich ſein muß, je weniger Raum der Dichter für ſie übrig hat. Schwerlich wird ein dramatiſcher Dichter darin große Fehler begehen. Auch dem ungeübten Talente pflegt die eine Seite ſehr deutlich zu ſein, von welcher es ſeine Figuren zu beleuchten hat.

Das erſte Geſetz, das der Einheit, läßt ſich noch anders auf die Charaktere anwenden: *das Drama ſoll nur einen Haupthelden haben*, um welchen ſich alle Perſonen, wie groß ihre Zahl ſei, in Abſtufungen ordnen. Das Drama hat eine durchaus monarchiſche Einrichtung, die Einheit ſeiner Handlung iſt weſentlich davon abhängig, daß die Handlung ſich an einer maßgebenden Perſon vollzieht. Aber auch für eine ſichere Wirkung iſt die erſte Bedingung, daß die Antheilnahme des Zuhörers zumeiſt auf *eine* Perſon gerichtet werde, und daß er möglichſt ſchnell erfahre, wer ihn vor anderen beſchäftigen ſoll. Da überhaupt nur an wenigen Perſonen die höchſten dramatiſchen Vorgänge in großer Ausführung zu Tage kommen,

ſo iſt ſchon dadurch Beſchränkung auf wenige große Rollen geboten. Und es iſt alte Erfahrung, daß dem Hörer nichts peinlicher wird als Unſicherheit über den Antheil, welchen er jeder dieſer Hauptperſonen zuzuwenden hat. Es iſt alſo auch ein praktiſcher Vortheil des Stückes, ſeine Wirkungen auf einen Mittelpunkt zu beziehen.

Wer von dieſem Grundſatz abweicht, ſoll das in der lebhaften Empfindung thun, daß er einen großen Vortheil aufgiebt, und wenn ein Stoff dies Aufgeben nothwenig macht, ſich zweifelnd fragen, ob die dadurch entſtehende Unſicherheit in den Wirkungen des Stückes durch andere dramatiſche Vorzüge deſſelben erſetzt werde.

Eine Ausnahme allerdings hat unſer Drama ſeit langer Zeit aufgenommen. Wo die Beziehungen zweier Liebenden die Hauptſache der Handlung bilden, werden dieſe innig verbundenen Perſonen gern als gleichberechtigte angeſehen, ihr Leben und Schickſal als eine Einheit aufgefaßt. So in Romeo und Julia, Kabale und Liebe, den Piccolomini, ſogar in Troilus und Kreſſida. Aber auch in dieſem Falle wird der Dichter wohlthun, einem von beiden den Haupttheil der Handlung zu geben, wo das nicht möglich iſt, die innere Entwicklung beider durch entſprechende Motive nach beiden Seiten zu ſtützen. Bei Shakeſpeare führt in der erſten Hälfte des Stückes Romeo, in der zweiten Julia, in Antonius und Kleopatra iſt Antonius bis zu ſeinem Tode der Held.

Während aber bei Shakeſpeare, Leſſing, Goethe ſonſt der Hauptheld immer unzweifelhaft iſt, hat Schiller nicht zum Vortheil für den Bau ſeiner Stücke eine eigenthümliche Neigung zu Doppelhelden, die ſchon in den Räubern hervortritt und in ſpäteren Jahren, ſeit ſeiner Bekanntſchaft mit der antiken Tragödie, noch auffallender wird. Carlos und Poſa, Maria und Eliſabeth, die feindlichen Brüder, Max und Wallenſtein, Tell, die Schweizer und Rudenz. Dieſe Neigung läßt ſich wohl erklären. Der pathetiſche Zug in Schiller war ſeit der

Bekanntſchaft mit den Griechen noch verſtärkt worden, er kommt in ſeinen Dramen nicht ſelten in Widerſpruch mit einer größeren Dichtereigenſchaft, der dramatiſchen Energie. So zerlegten ſich ihm zwei Richtungen ſeines Weſens unter der Hand in getrennte Perſonen, von denen die eine den pathetiſchen, die andere den Haupttheil der Handlung erhält, die zweite freilich noch zuweilen ihren Antheil an Pathos. Wie dieſe Theilung den erſten Helden, der für ihn der pathetiſche war, herabdrückte, iſt bereits geſagt.

Einen anderen Fehler vermeidet der Dichter ſchwerer. Der Antheil, welchen die Charaktere am Forttreiben der Handlung haben, muß ſo eingerichtet ſein, daß ihr erfolgreiches Thun immer auf dem leicht verſtändlichen Grundzuge ihres Weſens beruht und nicht auf einer Spitzfindigkeit ihres Urtheils oder auf einer Beſonderheit, welche als zufällig erſcheint. Vor allem darf ein entſcheidender Fortſchritt der Handlung nicht aus Wunderlichkeiten eines Charakters, welche nicht motivirt ſind, oder aus ſolchen Schwächen deſſelben hervorgehen, welche unſerem ſchauenden Publikum den feſſelnden Eindruck deſſelben verringern. So iſt die Kataſtrophe in Emilia Galotti für unſere Zeit bereits nicht mehr im höchſten Sinne tragiſch, weil wir von Emilia und ihrem Vater männlicheren Muth fordern. Daß die Tochter ſich fürchtet verführt zu werden, und der Vater darum verzweifelt, weil doch der Ruf der Tochter durch die Entführung geſchädigt iſt, ſtatt mit dem Dolch in der Hand ſich und ſeinem Kinde den Ausweg aus dem Schloſſe zu ſuchen, das verletzt uns die Empfindung, wie ſchön auch der Charakter Odoardo's gerade für dieſe Kataſtrophe gebildet iſt. Zu Leſſing's Zeit waren die Vorſtellungen des Publikums von der Macht und Willkür fürſtlicher Herrſcher ſo lebendig, daß die Situation ganz anders wirkte als jetzt. Und doch hätte Leſſing auch bei ſolcher Vorausſetzung den Mord der Tochter ſtärker motiviren können. Der Zuſchauer muß durchaus überzeugt ſein, daß den Galotti

ein Ausweg aus dem Schloſſe unmöglich iſt. Der Vater muß ihn mit letzter Steigerung der Kraft verſuchen, den Prinzen durch Gewalt verhindern. Dann bleibt freilich immer noch der größere Uebelſtand, daß dem Odoardo in der That weit näher lag, den ſchurkiſchen Prinzen als ſeine unſchuldige Tochter zu töten. Das wäre viel gewöhnlicher geweſen, aber menſchlich wahrer. Natürlich konnte dieſes Trauerſpiel ſolchen Schluß nicht brauchen. Und dies iſt ein Beweis, daß das Bedenkliche des Stückes tiefer liegt als in der Kataſtrophe. Noch machte die deutſche Luft, in welcher der ſtarke Geiſt Leſſing's rang, das Schaffen großer tragiſcher Wirkungen ſchwierig. Die Beſten empfanden wie edle Römer zur Kaiſerzeit: der Tod macht frei!*)

Wo aber unvermeidlich iſt, den Helden in einer weſentlichen Richtung als kurzſichtig und beſchränkt gegenüber ſeiner Umgebung darzuſtellen, muß das herabdrückende Gewicht aufgewogen ſein durch eine ergänzende Seite ſeiner Perſönlichkeit, welche ihm erhöhten Grad von Achtung und Antheil zuwendet. Das iſt gelungen im Götz und Wallenſtein, es iſt verſucht aber nicht gelungen im Egmont.

Wenn der griechiſche Verfaſſer der Poetik vorſchreibt, daß die Charaktere der Helden, um Theilnahme zu erwecken, aus böſe und gut gemiſcht ſein müſſen, ſo gilt dieſer Satz, auf die veränderten Verhältniſſe unſerer Bühne angewandt, noch heut. Die Stoffbilder, aus denen die Bühne der Germanen vorzugsweiſe ihre poetiſchen Charaktere heraushebt, ſind ſelbſt Menſchen. Auch wo der Dichter einmal Geſtalten der Sage verwerthet, verſucht er mehr oder weniger glücklich, dieſelben mit der freieren Menſchlichkeit und dem reicheren

*) Es verſteht ſich, daß auch Emilia Galotti in der Tracht ihres Jahres (1772) aufgeführt werden muß. — Das Stück fordert noch eine Rückſicht bei der Darſtellung. Vom dritten Akt darf der Vorhang in den Zwiſchenakten nicht mehr heruntergelaſſen werden, dieſelben ſind außerdem ſehr kurz zu halten.

Leben zu füllen, welches an geſchichtlichen Charakteren oder an Perſonen der Gegenwart zum Idealiſiren einladet. Und der Dichter wird jeden Charakter für ſein Drama benutzen dürfen, welcher die Darſtellung ſtarker dramatiſcher Vorgänge möglich macht. Die unbedingte und bewegungsloſe Güte und Schlechtigkeit ſind für Hauptrollen ſchon dadurch ausgeſchloſſen. Die Kunſt an ſich legt ihm eine weitere Beſchränkung nicht auf. Denn ein Charakter, in welchem die höchſten dramatiſchen Vorgänge ſich reichlich darſtellen laſſen, wird ein Kunſtgebilde, wie auch ſein Verhältniß zu dem ſittlichen Inhalt oder den geſellſchaftlichen Anſichten der Hörer ſein möge.

Wohl aber wird dem Dichter die Wahl begrenzt, zunächſt durch ſeinen eigenen männlichen Charakter, Geſchmack, Moral, Sitte, dann aber auch durch die Rückſicht auf ſeinen idealen Hörer, das Publikum. Es muß ihm ſehr daran liegen, daſſelbe für ſeinen Helden zu erwärmen und zum nachſchaffenden Mitſpieler in den Wandlungen und Gemüthsvorgängen zu machen, welche er vorführt. Um dies Mitgefühl zu bewahren, iſt er genöthigt Perſönlichkeiten zu wählen, welche nicht nur durch die Wichtigkeit, Größe und Kraft ihres Weſens feſſeln, ſondern welche auch Empfindung und Geſchmack der Hörer für ſich zu gewinnen wiſſen.

Der Dichter muß alſo das Geheimniß verſtehen, das Furchtbare, Entſetzliche, das Schlechte und Abſtoßende in einem Charakter durch die Beimiſchung, welche er ihm giebt, für ſeine Zeitgenoſſen zu adeln und zu verſchönen. Der Bühne der Germanen iſt die Frage, wie viel der Dichter darin wagen dürfe, ſeit Shakeſpeare kaum mehr zweifelhaft. Der Zauber ſeiner ſchöpferiſchen Kraft wirkt vielleicht auf Jeden, der ſelbſt zu bilden verſucht, am gewaltigſten durch die Ausführung, welche er ſeinen Böſewichtern gegönnt hat. Sowol Richard III. als Jago ſind Muſterbilder, wie der Dichter auch die Böſen und Schlechten ſchön zu bilden habe. Die ſtarke Lebenskraft und die ironiſche Freiheit, in welcher ſie mit dem Leben ſpielen,

verbindet ihnen ein höchſt bedeutſames Element, welches ihnen widerwillige Bewunderung erzwingt. Beide ſind Schurken ohne jeden Beiſatz einer mildernden Eigenſchaft. Aber in dem Selbſtgefühl überlegener Naturen beherrſchen ſie ihre Umgebung mit einer faſt übermenſchlichen Kraft und Sicherheit. Sieht man näher zu, ſo ſind beide ſehr verſchieden geformt. Richard iſt der wilde Sohn einer Zeit voll Blut und Gräuel, wo die Pflicht nichts galt und die Selbſtſucht Alles wagte. Das Mißverhältniß zwiſchen einem ehernen Geiſt und einem gebrechlichen Körper iſt ihm Grundlage eines kalten Menſchenhaſſes geworden. Er iſt ein praktiſcher Mann und ein Fürſt, der das Böſe nur thut, wo es ihm nützt, dann freilich erbarmungslos, mit einer wilden Laune. Jago dagegen iſt weit mehr Teufel. Ihm macht es Freude, nichtswürdig zu handeln, er thut das Böſe mit innerſtem Behagen. Er motivirt ſich und Anderen wiederholt in dem Stück, warum er den Mohren verderbe, er ſoll ihm einen anderen Offizier vorgezogen haben, er ſoll mit ſeiner Frau geliebelt haben. Das iſt alles nicht wahr, und ſofern es wahr iſt, nicht der letzte Grund ſeiner Tücke. Der Hauptantrieb iſt bei ihm der Drang einer ſchöpferiſchen Kraft Anſchläge zu machen und Ränke zu ſpinnen, allerdings zu ſeinem eigenen Nutz und Vortheil. Er war deshalb für das Drama ſchwerer zu verwerthen als der Fürſt, der Feldherr, dem ſchon die Umgebung und die großen Zwecke Wichtigkeit und eine gewiſſe Größe gaben; und deshalb hat Shakeſpeare ihn auch noch ſtärker mit Humor gefüllt, der verſchönernden Stimmung der Seele, welche den einzigen Vorzug hat, auch dem Häßlichen und Gemeinen eine reizvolle Beleuchtung zu geben.

Grundlage des Humors iſt die unbeſchränkte Freiheit eines reichen Gemüthes, welches ſeine überlegene Kraft an den Geſtalten ſeiner Umgebung mit ſpielender Laune erweiſt. Der epiſche Dichter, welcher Neigung und Anlage für dieſe Wirkungen in ſich trägt, vermag ſie in doppelter Weiſe an den

Geſtalten ſeiner Kunſt zu erweiſen, er kann dieſe ſelbſt zu Humoriſten machen, oder er kann ſeinen Humor an ihnen üben. Der tragiſche Dichter, welcher nur durch ſeine Helden ſpricht, vermag ſelbſtverſtändlich nur das erſtere, indem er ihnen von ſeinem Humor mittheilt. Dieſe moderne Gemüthsrichtung übt auf den Hörer ſtets eine mächtige, zugleich feſſelnde und befreiende Wirkung. Für das ernſte Drama jedoch hat ihre Verwerthung eine Schwierigkeit. Die Vorausſetzung des Humors iſt innere Freiheit, Ruhe, Ueberlegenheit, das Weſen des dramatiſchen Helden iſt Befangenheit, Sturm, ſtarke Erregtheit. Das ſichere und behagliche Spielen mit den Ereigniſſen iſt dem Forteilen einer bewegten Handlung ungünſtig, es dehnt faſt unvermeidlich die Scene, in welche es bringt, zu einem Situationsbilde aus. Wo deshalb der Humor mit einer Hauptperſon in das Drama eintritt, muß der Charakter, der dadurch über die Anderen gehoben wird, andere Eigenſchaften haben, welche verhindern, daß er ruhig beharre: in ſich eine ſtark treibende Kraft, und darüber eine kräftig fortrückende Handlung.

Nun iſt allerdings möglich, den Humor des Dramas ſo zu leiten, daß er heftige Bewegungen der Seele nicht ausſchließt, und daß ein freies Beſchauen eigener und fremder Schickſale geſteigert wird durch eine entſprechende Fähigkeit des Charakters, großer Leidenſchaft Ausdruck zu geben. Aber zu lehren iſt das nicht.

Und die Verbindung eines tiefen Gemüths mit dem Vollgefühl ſicherer Kraft und mit überlegener Laune iſt ein Geſchenk, welches dem Dichter ernſter Dramen in Deutſchland noch kaum zu Theil geworden iſt. Wem ſolche Gabe verliehen wird, der verwendet ſie als reicher Mann ſorglos, mühelos, ſicher, er ſchafft ſich ſelbſt Geſetz und Regel und zwingt ſeine Zeitgenoſſen ihm bewundernd zu folgen; wer ſie nicht hat, der ringt vergebens darnach, etwas von dem ſchmückenden Glanz, den ſie überall ausgießt, in ſeine Scenen hinein zu malen.

Es iſt früher geſagt, wie bei unſerem Drama die Charak-

tere den Fortschritt der Handlung zu motiviren haben, und wie das Schicksal, welches sie beherrscht, im letzten Grund nichts Anderes sein darf, als der durch ihre Persönlichkeit hervorgebrachte Lauf der Ereignisse, welcher in jedem Augenblick von dem Hörer als vernünftig und wahrscheinlich begriffen werden muß, wie sehr auch einzelne Momente ihm überraschend kommen. Gerade dann erweist der Dichter seine Kraft, wenn er seine Charaktere tief und groß zu bilden und den Lauf der Handlung mit hohem Sinne zu leiten weiß, und wenn er nicht als schöne Erfindung darbietet, was auf der Heerstraße des gewöhnlichen Menschenverstandes liegt und was auch seichtem Urtheil das nächste ist. Und mit Absicht ist wiederholt betont worden, daß jedes Drama ein fest geordnetes Gefüge sein müsse, bei welchem der Zusammenhang zwischen Ursache und Wirkung die ehernen Klammern bildet, und daß das Vernunftwidrige als solches in dem modernen Drama überhaupt keine irgend wichtige Stelle haben dürfe.

Jetzt aber darf an ein Nebenmotiv für Forttreiben der Handlung erinnert werden, welches in dem früheren Abschnitt nicht erwähnt wurde. In einzelnen Fällen dürfen die Charaktere einen Schatten zum Mitspieler erhalten, der auf unserer Bühne ungern geduldet werden soll, den Zufall. Wenn nämlich das Werdende in der Hauptsache durch die treibenden Persönlichkeiten begründet ist, dann darf in seinem Verlauf allerdings begreiflich werden, daß der einzelne Mensch nicht mit Sicherheit den Zusammenhang der Ereignisse zu leiten vermag. Wenn im König Lear der Bösewicht Edmund, wenn in der Antigone der Gewaltherrscher Kreon den Todesbefehl, welchen sie ausgesprochen haben, widerrufen, so erscheint allerdings als Zufall, daß derselbe Befehl so schnell oder in unerwarteter Weise bereits ausgeführt worden ist. Wenn im Wallenstein der Held den Vertrag, welchen er mit Wrangel geschlossen hat, zurücknehmen will, so wird allerdings stark betont, wie unbegreiflich schnell der Schwede verschwunden sei. Wenn in Romeo und Julia

die Nachricht von Julia's Tode eher zu Romeo kommt als die Botschaft des Pater Lorenzo, so erscheint der Zufall hier sogar von entscheidender Wichtigkeit für den Verlauf des Stückes. Aber dieses Eindringen eines nicht berechneten Umstandes, wie sehr es auffallen mag, ist im Grunde kein von außen hereinbrechendes Motiv, sondern es ist nur Folge eines charakteristischen Thuns der Helden.

Die Charaktere haben nämlich eine verhängnißvolle Entscheidung abhängig gemacht von einem Lauf der Thatsachen, den sie nicht mehr regieren können. Der Fall war eingetreten, den Edmund für den Tod der Cordelia festgesetzt hatte; Kreon hatte die Antigone in das Grabgewölbe schließen lassen, ob die Trotzige den Hungertod erwartete oder sich selbst einen Tod wählte, darüber hatte er die Herrschaft verloren. Wallenstein hat sein Schicksal in die Hand eines Feindes gegeben; daß Wrangel guten Grund hatte, den Entschluß des Zögernden unwiderruflich zu machen, lag auf der Hand. Romeo und Julie sind in die Lage gekommen, daß die Möglichkeit ihres Lebens von einer fürchterlichen, frevelhaften und höchst abenteuerlichen Maßregel abhängt, welche der Pater in seiner Angst ausgedacht hat. In diesen und ähnlichen Fällen tritt der Zufall nur deshalb ein, weil die Charaktere unter übermächtigem Zwange die Wahl bereits verloren haben. Er ist für den Dichter und sein Stück nicht mehr Zufall, d. h. nicht ein Fremdes, welches das Gefüge der Handlung zerreißt, sondern er ist ein aus den Eigenthümlichkeiten der Charaktere hervorgegangenes Motiv wie jedes andere, im letzten Grunde nur eine nothwendige Folge vorausgegangener Ereignisse. — Dies nicht unwirksame Mittel ist aber vorsichtig zu gebrauchen und genau durch das Wesen der Charaktere und die thatsächliche Lage zu motiviren.

Auch für Leitung der Charaktere durch die einzelnen Akte sind, wie bereits früher gesagt wurde, einige technische Vorschriften zu beachten; sie werden hier noch einmal kurz hervorgehoben.

Jeder Charakter des Dramas soll die Grundzüge seines Wesens so schnell als möglich deutlich und anziehend zeigen; auch wo eine Kunstwirkung in verdecktem Spiele einzelner Rollen liegt, muß der Zuschauer bis zu einem gewissen Grade Vertrauter des Dichters werden. — Je später im Verlauf der Handlung ein neuer Charakterzug zu Tage kommt, desto sorgfältiger muß er schon im Anfange motivirt werden, damit der Zuschauer das überraschende Neue mit dem vollen Behagen genieße, daß es der Anlage des Charakters doch vollständig entspricht.

Im Anfang des Stückes, wo die Hauptcharaktere sich darzustellen haben, sind kurze Striche Regel; es versteht sich von selbst, daß die bedeutsamen Einzelzüge nicht anekdotenhaft, sondern mit der Handlung verwebt zu Tage kommen müssen, ausnahmsweise sind hier kleine Episoden, eine bescheidene Situationsmalerei erlaubt. — Die Scenen des Anfangs, welche die Farbe des Stückes angeben, die Stimmung vorbereiten, sollen zugleich das Grundgewebe der Helden darlegen. Mit ganz ausgezeichneter Kunst verfährt dabei Shakespeare. Er läßt gern seine Helden, bevor sie in die Befangenheit der tragischen Handlung hineingeführt werden, in der Einleitungsscene den Zug ihres Wesens noch unbefangen und doch höchst bezeichnend aussprechen: Hamlet, Romeo, Brutus, Othello, Richard III.

Es ist kein Zufall, daß Goethe's Helden, Faust (beide Theile), Iphigenie, sogar Götz sich durch einen Monolog einführen, oder in ruhigem Gespräch, wie Tasso, Clavigo; Egmont tritt erst im zweiten Akt auf. — Lessing folgt noch der alten Gewohnheit seiner Bühne, die Helden durch ihre Vertrauten einzuführen; aber Schiller legt wieder größeres Gewicht auf charakteristische Darlegung der unbefangenen Helden. In der Trilogie des Wallenstein wird das Wesen des Helden durch das Lager und den ersten Akt der Piccolomini zuerst in zahlreichen Abspiegelungen glänzend dargestellt, Wallenstein selbst

aber erſcheint durch den Aſtrologen kurz eingeleitet, im Kreiſe ſeiner Familie und der Vertrauten, aus dem er während des ganzen Stückes nur ſelten heraustritt.

Daß neue Rollen in der zweiten Hälfte des Dramas, der Umkehr, eine beſondere Behandlung verlangen, iſt bereits geſagt. Der Zuſchauer iſt geneigt, die Führung der Handlung durch neue Perſonen mit Mißtrauen zu betrachten, der Dichter muß ſich hüten zu zerſtreuen oder ungeduldig zu machen. Deshalb bedürfen die Charaktere der Umkehr eine reichere Ausſtattung, feſſelnde Einführung, wirkſamſte Einzelſchilderung in knapper Behandlung. Bekannte Beiſpiele vortrefflicher Ausführung ſind, außer den früher genannten, Deveroux und Macdonald im Wallenſtein, während Buttler in demſelben Stück wieder als Muſter gelten kann, wie ein Charakter, deſſen thätiges Eingreifen für den letzten Theil des Stückes aufgeſpart iſt, als Theilnehmer der Handlung durch die erſten Theile nicht geſchleppt, ſondern mit ſeinen inneren Wandlungen verflochten wird.

Zuletzt wird ſich der ungeübte Bühnendichter hüten, wenn er Andere über ſeinen Helden ſprechen laſſen muß, großen Werth auf ſolche Erläuterung des Charakters zu legen, er wird auch den Helden ſelbſt nur wo es durchaus zweckdienlich iſt, ein Urtheil über ſich ſelbſt abgeben laſſen; denn Alles, was Andere von einer Perſon ſagen, ja auch was ſie ſelbſt von ſich ſagt, hat im Drama geringes Gewicht gegen das, was man in ihr *werden* ſieht, im Gegenſpiele gegen Andere, im Zuſammenhange der Handlung. Ja, es mag tötlich wirken, wenn der eifrige Dichter ſeine Helden als erhaben, als luſtig, als klug empfiehlt, während ihnen in dem Stücke ſelbſt trotz dem Wunſche des Dichters nicht vergönnt wird ſich ſo zu erweiſen.

Die Führung der Charaktere durch die Scenen muß mit ſteter Rückſicht auf das Bühnenbild und die Bedürfniſſe der ſceniſchen Darſtellung geſchehen. Denn auch in der Scenenführung macht der Schauſpieler gegenüber dem Dichter ſeine

Forderungen geltend und der Dichter thut wohl, dieſelben mit Achtung anzuhören. Er ſteht zu ſeinem Darſteller in einem zarten Verhältniſſe, welches beiden Theilen Rückſichten auflegt; in der Hauptſache iſt das Ziel Beider gemeinſam, Beide bethätigen an demſelben Stoff ihre ſchöpferiſche Kraft, der Dichter als der ſtille Leiter, der Darſteller als ausführende Gewalt. Und der Dichter wird erfahren, daß der deutſche Darſteller im Ganzen mit ſchneller Wärme und Eifer auf die Wirkungen des Dichters eingeht und ihn nur ſelten mit Anſprüchen beläſtigt, durch welche er ſeine Kunſt zum Nachtheil der Poeſie in den Vordergrund zu ſtellen gedenkt. Da freilich der einzelne Darſteller die Wirkungen ſeiner Rolle im Auge hat, der Dichter die Geſammtwirkung, ſo wird bei dem Einüben des Stückes allerdings in vielen Fällen ein Zwieſpalt der Intereſſen hervortreten. Nicht immer wird der Dichter ſeinem Verbündeten das beſſere Recht zugeſtehen, wenn ihm einmal nothwendig wird eine Wirkung abzudämpfen, einen Charakter in einzelnen Momenten der Handlung zurückzudrängen. Die Erfahrung lehrt, daß der Darſteller ſich bei ſolchem Widerſpruch der beiderſeitigen Auffaſſung bereitwillig fügt, ſobald er die Empfindung erhält, daß der Dichter die eigene Kunſt verſteht. Denn der Künſtler iſt gewöhnt, als Theilnehmer an einem größeren Ganzen zu arbeiten, und erkennt, wenn er aufmerkſam ſein will, recht gut die höchſten Bedürfniſſe des Stückes.

Die Forderungen, welche er mit Recht ſtellt: gute Spielrollen, ſtarke Wirkungen, Schonung ſeiner Kraft, bequeme Zurichtung der Scenen, müſſen im Grunde dem Dichter ebenſo ſehr am Herzen liegen, als ihm.

Dieſe Forderungen laſſen ſich aber in der Hauptſache auf zwei große Grundſätze zurückführen, auf den Satz, welcher hier aufgeführt wurde: dem ſchaffenden Dichter ſoll die Bühnenwirkung deutlich ſein, und auf den kurzen, aber allerdings das Höchſte heiſchenden Satz: der Dichter ſoll ſeinen Charak-

teren große dramatiſche Wirkungen zu ſchaffen wiſſen. Zunächſt 3
alſo ſoll der Dichter in jeder einzelnen Scene, zumal in Scenen des Zuſammenſpiels, die Ueberſicht über das Bühnenbild feſt in der Seele halten; er ſoll die Stellungen der Perſonen und ihre Bewegungen zu und von einander, wie ſie nach und nach auf der Bühne geſchehen, mit einiger Deutlichkeit empfinden. Wenn er den Schauſpieler zwingt, häufiger, als der Charakter und die Würde ſeiner Rolle erlauben, ſich nach einer und der anderen Perſon zu richten, um vielleicht Nebenrollen ihre Wirkung zu erleichtern oder zurecht zu machen; wenn er verſäumt, die Uebergänge aus einer Aufſtellung in die andere, von einer Seite der Bühne auf die andere, welche er bei einem ſpäteren Moment der Scene vorausſetzt, zu motiviren; wenn er den Schauſpieler in eine Lage zwängt, welche ihm nicht verſtattet, ungezwungen und wirkſam ſeine Aktion auszuführen oder mit einem Mitſpieler in die gebotene Verbindung zu treten; wenn er nicht darauf achtet, welche ſeiner Rollen jedesmal das Spiel zu bringen und welche es aufzunehmen hat; ferner, wenn er Hauptrollen längere Zeit auf der Bühne unbeſchäftigt läßt oder der Kraft des Darſtellers zu viel zumuthet, ſo iſt der letzte Grund dieſer und ähnlicher Uebelſtände immer eine zu ſchwache und lückenhafte Vorſtellung von dem Bühnenverlauf der dramatiſchen Bewegung, welche der Dichter in ihrem Laufe durch die Seelen vielleicht ſehr gut und wirkſam empfunden hat. In allen ſolchen Fällen haben die Forderungen des Schauſpielers das Recht berückſichtigt zu werden. Und der Schaffende wird auch aus dieſem Grunde dem Bedürfniſſe und dem Brauch der Bühne beſondere Aufmerkſamkeit zuwenden. Es giebt dafür kein beſſeres Mittel, als daß er mit dem Schauſpieler einige neu einzuübende Rollen durchgeht — um zu lernen —, und daß er fleißig den Proben beiwohnt, welche ein ſorgfältiger Regiſſeur abhält.

Die alte Forderung, der Dichter ſolle ſeine Charaktere den Fächern der Darſteller anpaſſen, ſcheint unbehilflicher,

als ſie in Wahrheit iſt. Zwar ſind auf unſerer Bühne gerade für die Hauptrollen die feſten Ueberlieferungen aufgegeben, welche den Künſtler einſt im Bannkreis ſeines Faches erhielten, dem „Intriganten" unmöglich machten eine Rolle aus dem „erſten Fach" zu ſpielen, und den „Bonvivant" durch eine ſchwer zu überſteigende Kluft von dem „jugendlichen Helden" trennten. Indeß beſteht noch ſoviel von dem Brauch, als für die Darſteller und den Leiter der Bühne nützlich iſt, um das einzelne Talent nach ſeiner beſonderen Anlage zu ziehen und die Beſetzung neuer Rollen zu erleichtern. Jeder Darſteller erfreut ſich demnach eines gewiſſen Vorraths von dramatiſchen Mitteln, welche er innerhalb ſeines Faches ausgebildet hat: Tonlage ſeiner Stimme, Accente der Rede, Haltung der Glieder, Stellungen, Zwang der Geſichtsmuskeln. Innerhalb ſeiner gewohnten Grenzen bewegt er ſich verhältnißmäßig ſicher, außerhalb derſelben wird er unſicher. Wenn nun der Dichter in derſelben Rolle die gewandte Fertigkeit verſchiedener Fächer beanſprucht, ſo wird die Beſetzung ſchwer, der Erfolg vielleicht zweifelhaft. Es ſei z. B. ein italieniſcher Parteiführer des fünfzehnten Jahrhunderts nach außen hin ſcharf, ſchlau, verhüllt, rückſichtsloſer Böſewicht, in ſeiner Familie von warmem Gefühl, würdig, verehrt und verehrungswerth — keine unwahrſcheinliche Miſchung —, ſo würde ſein Bild auf der Bühne ſehr verſchieden ausfallen, ob der Charakterſpieler oder ob der ältere Held und würdige Vater ihn darſtellen, wahrſcheinlich würde bei jeder Beſetzung die eine Seite ſeines Weſens zu kurz kommen. Und dies iſt kein ſeltener Fall. Die Vortheile richtiger Beſetzung nach Fächern, die Gefahren einer verfehlten kann man bei jedem neuen Stück beobachten.

Der Dichter wird ſich zwar durch ſolche kluge Rückſicht auf die größere Sicherheit ſeiner Erfolge nirgend beſtimmen laſſen, wo ihm das Formen eines ungewöhnlichen Bühnencharakters von Wichtigkeit wird. Er ſoll nur wiſſen, was für ihn und ſeine Darſteller am bequemſten iſt.

Und wenn zuletzt von dem Dichter gefordert wird, daß er seine Charaktere wirksam für den Darsteller bilde, so enthält dieser Wunsch die höchste Forderung, welche überhaupt dem dramatischen Dichter gestellt werden kann. Denn für den Darsteller wirksam schaffen, heißt in Wahrheit nichts anderes, als im besten Sinne des Wortes dramatisch schaffen. Seele und Leib der Schauspieler sind bereit, sich in höchst bewußte, schöpferische Thätigkeit zu versetzen, um das geheimste Empfinden, Gefühl und Gedanken, Willen und That zu verbildlichen. Der Dichter sehe zu, daß er diesen gewaltigen Vorrath von Hülfskräften für seine Kunstwirkungen vollständig und würdig zu benutzen wisse. Und sein Kunstgeheimniß — das erste, welches in diesen Blättern dargestellt wurde, und das letzte — ist nur das eine: er schildere bis ins Einzelne genau und wahr, wie starke Empfindung aus dem geheimen Leben als Begehren und That herausbricht und wie starke Eindrücke von außen in das Innere des Helden hineinschlagen. Das beschreibe er mit poetischer Fülle aus einer Seele, welche genau, scharf, reichlich jeden einzelnen Augenblick dieses Vorganges anschaut und besondere Freude findet, ihn mit schönen Einzelzügen abzubilden. So arbeite er, und er wird seinen Darstellern die größten Aufgaben stellen, und wird ihre Kraft würdig und völlig verwerthen.

Und wieder muß gesagt werden: keine Technik belehrt, wie man es anfangen müsse, um so zu schreiben.

Fünftes Kapitel.

Vers und Farbe.

Das Jahrhundert, in welchem der Roman die herrschende Gattung der Poesie geworden ist, wird den Vers nicht mehr für ein unentbehrliches Element des dichterischen Schaffens halten. Auch sind mehre Dramen hohen Stils, beliebte Repertoirestücke unserer Bühnen, in ungebundener Rede gedichtet. Wenigstens bei dramatischen Stoffen aus neuerer Zeit ist, so sollte man meinen, die Prosa das angemessenste Material für Ausdruck solcher Gedanken und Empfindungen, welche aus einem uns wohl bekannten wirklichen Leben auf die Bühne versetzt werden. Aber das ernste Drama wird sich doch nur schwer entschließen, die Vortheile, welche der Vers gewährt, aufzugeben, um die der Prosa zu gewinnen.

Es ist wahr, die ungebundene Rede läuft flüchtiger, müheloser, ja in mancher Hinsicht dramatischer dahin. Es ist leichter, in ihr die verschiedenen Charaktere zu unterscheiden, sie bietet von der Satzbildung bis zu den mundartlichen Klängen hinab den größten Reichthum an Farben und Schattirungen, Alles ist zwangloser, sie schmiegt sich behend jeder Stimmung an, sie vermag sogar leichtem Ge-

plauder und humoriſtiſchem Behagen eine Anmuth zu geben, welche dem Verſe ſehr ſchwer wird; ſie erlaubt größere Unruhe, ſtärkere Gegenſätze, heftigere Bewegung. Aber dieſe Vortheile werden reichlich aufgewogen durch die gehobene Stimmung des Hörers, welche der Vers hervorbringt und erhält. Während die Proſa leicht in Gefahr kommt, die Bilder der Kunſt zu Abbildern gewöhnlicher Wirklichkeit herabzuziehen, ſteigert die Sprache des Verſes das Weſen der Charaktere in das Edle. In jedem Augenblick wird in dem Hörer die Empfindung rege erhalten, daß er Kunſtwirkungen gegenüber ſteht, welche ihn der Wirklichkeit entrücken und in eine andere Welt verſetzen, deren Verhältniſſe der menſchliche Geiſt mit Freiheit geordnet hat. Auch die Beſchränkung, welche der Dialektik und zuweilen der Kürze und Schärfe des Ausdrucks auferlegt wird, iſt kein ſehr fühlbarer Verluſt; der dichteriſchen Darſtellung iſt die Schärfe und Feinheit der Beweisführung nicht ganz ſo wichtig, als die Einwirkung auf das Gemüth und als der Glanz des bildlichen Ausdrucks, des Vergleichs und Gegenſatzes, welche der Vers begünſtigt. In dem rhythmiſchen Klange des Verſes ſchweben, der Wirklichkeit enthoben, Empfindung und Anſchauung wie verklärt in die Seelen der Hörer; und es muß geſagt werden, daß dieſe Vortheile gerade bei Stoffen aus der Neuzeit ſehr wohlthätig ſein können, denn bei ihnen iſt die Enthebung aus den Stimmungen des Tages am nöthigſten. Wie dergleichen gemacht werden kann, zeigt nicht nur der „Prinz von Homburg“, auch die Behandlung, welche Goethe einem an ſich undramatiſchen Stoff in der „Natürlichen Tochter“ gegönnt hat, obgleich die Verſe dieſes Dramas für die Schauſpieler nicht bequem geſchrieben ſind.

Der fünffüßige Jambus iſt bei uns als dramatiſcher Vers ſeit Goethe und Schiller durchgeſetzt. Ein vorwiegend trochäiſcher Fall der deutſchen Wörter macht dieſen Vers beſonders bequem. Er iſt allerdings im Vergleich zu den kleinen logiſchen Einheiten des Sprachſatzes, deren Verkoppelung zu zweien das Weſen

jeder Verszeile ausmacht, ein wenig kurz; wir vermögen in ſeinen zehn oder elf Silben nicht die Fülle des Inhalts zuſammenzudrängen, welche er z. B. in der gedrungenern engliſchen Sprache hat, und der Dichter kommt daher bei einer Neigung zu reichlichem, tönendem Ausdruck leicht dazu, einen Satztheil für anderthalb oder zwei Verszeilen auszuweiten, welcher beſſer in einer untergebracht wäre, und dadurch ſeinen Redefluß übermäßig zu dehnen. Aber der Fünffuß hat den Vortheil der möglichſt größten Flüſſigkeit und Beweglichkeit, er vermag ſich mehr als ein anderer Vers den wechſelnden Stimmungen anzupaſſen, jeder Veränderung in Tempo und Bewegung der Seele zu folgen.

Die übrigen Versmaße, welche für das Drama bisher verwerthet ſind, leiden an dem Uebelſtand, daß ſie eine zu ſtarke eigenthümliche Klangfarbe haben und das Charakteriſiren durch die Rede, wie ſie dem Drama nöthig iſt, mehr als billig beſchränken.

Der deutſche trochäiſche Tetrameter, den z. B. Immermann in der Kataſtrophe ſeines „Alexis" unter vielen anderen Maßen wirkungsvoll verwendet hat, läuft wie alle trochäiſchen Verſe zu gleichmäßig mit dem Tonfall unſerer Sprache. Die ſcharfen Taktſchritte, welche ſeine Füße in der Rede hervorbringen, und der lange ſchwungvolle Lauf geben ihm in der deutſchen Sprache — abweichend von der griechiſchen — etwas Unruhiges, Aufwühlendes, eine dunkle Klangfarbe, welche nur für hohe tragiſche Stimmungen zu verwerthen wäre. Der jambiſche Sechsfuß, deſſen Cäſur in der Mitte des dritten Fußes ſteht, das tragiſche Maß der Griechen, iſt in Deutſchland bis jetzt wenig verwendet worden. Durch die Ueberſetzungen aus dem Griechiſchen kam er in den Ruf einer Steife und Starrheit, die ihm nicht weſentlich anhängen, er iſt ſehr wohl lebhafter Bewegung und zahlreicher Abwechslungen fähig. Sein Klang iſt majeſtätiſch und voll, für reichlichen Ausdruck, welcher langathmig dahinzieht, vortrefflich geeignet. Nur den

Uebelstand hat er, daß sein Haupteinschnitt, welcher auch im Drama nach der fünften Silbe festgehalten werden muß, den beiden Hälften des Verses sehr ungleiches Maß giebt. Gegen fünf Silben stehen sieben, oder bei weiblicher Endung gar acht; leicht drückt sich daher in der zweiten Hälfte eine zweite Cäsur so stark ein, daß sie den Vers in drei Theile spaltet. Dies Nachklingen der längeren Hälfte macht ferner einen männlichen Abschluß des Verses wünschenswerth, und das Vortönen der männlichen Endungen trägt allerdings dazu bei, ihm Wucht, zuweilen Härte zu geben. — Der Alexandriner, ein jambischer Sechsfuß, dessen Einschnitt nach der dritten Hebung liegt und den Vers in zwei gleiche Theile fällt, zerschneidet im deutschen Drama die Rede zu auffallend. Im Französischen ist seine Wirkung eine andere, weil bei dieser Sprache der Versaccent weit mehr gedeckt und auf das mannigfaltigste unterbrochen wird. Nicht nur durch den launischen und unruhigen Wortaccent, sondern auch durch freie rhythmische Schwingungen der gesprochenen Rede, durch ein Zusammenwerfen und Dehnen der Worte, welches wir nicht nachahmen dürfen, und das auf einem stärkeren Heraustreten des Klangelementes der Sprache beruht, mit welcher die schöpferische Kraft des Redenden in origineller Weise zu spielen weiß.

Endlich ist im Deutschen noch ein jambischer Vers für lebhafte Bewegung vorzüglich geeignet, ebenfalls noch wenig benutzt, der Sechsfuß der Nibelungen, in der neueren Sprache ein jambischer Sechsfuß, dessen vierter Fuß nicht nur ein Jambus, auch ein Anapäst sein kann, und stets hinter der (ersten) Senkung den Haupteinschnitt des Verses enthält. Das Eigenthümliche und deutscher Rede Angemessene ist bei ihm das späte Eintreten des Einschnittes, welcher, abweichend von allen antiken Maßen, die in der Regel stärkere Silbenzahl der ersten Hälfte des Verses anweist. Wenn die Verszeilen dieses Maßes nicht strophisch verbunden, sondern mit kleinen Abwechslungen im Bau als fortlaufende Langverse verwendet werden, mit

häufigem Ueberſchlagen der Redeſätze aus einem Vers in den anderen, ſo wird dieſes Maß ausgezeichnet wirkſam für den Ausdruck auch des leidenſchaftlichſten Fortſchritts. Und es iſt möglich, daß ſein Weſen, welches den rhythmiſchen Verhältniſſen der deutſchen Sprache vielleicht am beſten entſpricht, für bewegte Erzählung, ja ſogar einmal für eine Gattung des Luſtſpiels Bedeutung gewinnt. Dem hohen Drama wird der Reim, welchen bei dieſem Maß je zwei Langverſe als verbindendes Element nicht entbehren können, wohl immer zu klangvoll und ſpielend ſein, wie ſehr man ihn auch durch das Hinüberziehen der Rede aus einem Vers in den anderen zu dämpfen vermag.

Für das moderne Drama iſt ferner Gleichheit der Klangfarbe, alſo Einheit des Versmaßes unentbehrlich. Unſere Sprache und die Faſſungskraft der Hörer ſind, was Klangverhältniſſe betrifft, wenig entwickelt. Die Verſchiedenheiten im Versklange werden mehr als ſtörende Unterbrechungen denn als fördernde Helfer aufgefaßt. Ferner aber iſt der Antheil an dem geiſtigen Inhalt der Rede und an der dramatiſchen Bewegung der Perſonen ſo ſehr in den Vordergrund getreten, daß auch darum jedes Versmaß, welches in ſeinem Abſtich von dem Vorhergehenden die Aufmerkſamkeit auf ſich lenkt, als eine Zerſtreuung empfunden wird.

Dies iſt auch der Grund, welcher billig die Proſa zwiſchen Verſen von unſeren Dramen ausſchließen ſollte. Denn noch ſtärker wird durch ſie der Gegenſatz in der Färbung. Eingefügte Proſa giebt ihren Scenen immer etwas derb der Wirklichkeit Nachgeahmtes, und dieſer Uebelſtand wird dadurch erhöht, daß ſie dem Dichter als Mittel dient, um Stimmungen auszudrücken, für welche der würdige Klang des Verſes zu vornehm ſcheint.

Der jambiſche Fünffuß fließt dem deutſchen Dichter, deſſen Seele ſich erſt gewöhnt hat in den Schwingungen deſſelben zu empfinden, meiſtens leicht auf das Papier. Aber ſeine Durchbildung zum dramatiſchen Verſe pflegt dem Deutſchen doch

schwer zu werden, und die Dichter sind nicht zahlreich, denen dies völlig gelang. Und so deutlich drückt dieser Vers die Eigenschaft des Dichters aus, welche hier die dramatische genannt wurde, daß der Leser eines neuen Stückes schon aus wenigen Versreihen des bewegten Dialogs zu erkennen vermag, ob diese dramatische Kraft in dem Dichter herausgebildet sei. Allerdings ist den Deutschen immer noch leichter möglich dramatisch zu empfinden, als dies innere Leben in entsprechender Weise im Vers auszudrücken.

Bevor der jambische Vers für die Bühne brauchbar wird, muß der Dichter im Stande sein, ihn richtig, wohllautend und ohne übergroße Anstrengung zu schaffen, Haupteinschnitt und Hilfscäsuren, Hebungen und Senkungen, männliche und weibliche Endungen müssen nach bekannten Gesetzen regelrecht und in gefälligem Wechsel heraustreten.

Hat der Dichter diese Technik des Versbaues erworben, und gelingt ihm, klingende Verse mit gefälligem Fluß und kernigem Inhalt zu schreiben, so ist sein Vers sicher noch recht undramatisch. Und die schwierigere Arbeit beginnt. Jetzt muß der Dichter eine andere Art von rhythmischer Empfindung gewinnen, welche ihn veranlaßt, an Stelle der Regelmäßigkeit scheinbare Unregelmäßigkeit zu setzen, den gleichartigen Fluß in der mannigfaltigsten Weise zu stören, das heißt, mit stark bewegtem Leben zu erfüllen.

Vorhin war gesagt, daß der Alexandriner bei den Franzosen durch das Eintreten unregelmäßiger Klangschwingungen in der Rede variirt und belebt werde. Die dramatische Sprache der Deutschen gestattet dem Schauspieler nicht, gleich der französischen, das unbeschränkte Spiel mit den Worten durch schnell wechselndes Zeitmaß, scharfe Accente, durch ein Verlangsamen und Dahinwerfen des Klanges, welches fast unabhängig von der Bedeutung, welche die einzelnen Worte im Satze haben, vor sich geht. Dagegen ist dem Deutschen in ausgezeichneter Weise die Fähigkeit verliehen, die Bewegung seines Innern im

Bau ſeiner Rede, durch Verbinden und Trennen der Sätze, durch Herausheben und Verſtellen einzelner Wörter auszudrücken. Die Rhythmik der aufgeregten Seele prägt ſich bei den Deutſchen in der logiſchen Fügung und Trennung der Satztheile noch kräftiger aus, als bei den Romanen in den tönenden Schwingungen ihrer Recitation.

In dem Jambus des Dramas tritt dieſes Leben dadurch ein, daß es den gleichmäßigen Bau des Verſes unterbricht, aufhält und zerhackt, in unendlich verſchiedenen Abſchattirungen, welche durch die innere Bewegung der Charaktere hervorgebracht werden. Jeder Stimmung der Seele hat der Vers ſich gehorſam zu bequemen, jeder ſoll er ſowol durch ſeinen Rhythmus als durch die logiſche Verbindung der Satzeinheiten, welche er zuſammenſchließt, zu entſprechen ſuchen. Für ruhige Empfindung und feine Bewegung, welche getragen und würdig oder in heiterer Lebendigkeit dahinzieht, hat er ſeine reinſte Form, den ſchönſten Wohlklang, einen gleichmäßigen Fluß zu verwenden. In ſolcher ruhiger Schönheit gleitet gern der dramatiſche Jambus bei Goethe dahin. Hebt ſich aber die Empfindung höher, fließt die geſteigerte Stimmung in ſchmuckvoller, langathmiger Rede heraus, dann ſoll der Vers in langen Wellen dahinrauſchen, bald in überwiegenden weiblichen Endungen ausklingend, bald durch häufigeren männlichen Ausgang kräftig abſchließend. Das iſt in der Regel der Vers Schiller's. Die Erregung wird ſtärker, einzelne Redewellen reichen über den Vers hinüber und füllen noch Theile des nächſten, dazwiſchen drängen kurze Stöße der Leidenſchaft und zerbrechen den Bau einzelner Verſe; aber noch überzieht dieſe aufſteigenden Wirbel die rhythmiſche Strömung einer längeren Rede. So bei Leſſing. Aber ſtürmiſcher, wilder wird der Ausdruck der Erregung, der rhythmiſche Lauf des Verſes ſcheint vollſtändig geſtört, immer wieder klingt ein Redeſatz aus dem Ende eines Verſes in den Anfang des andern, bald hier, bald dort wird ein Stück des Verſes theils zum Vorhergehenden,

theils zum Folgenden gerissen, Rede und Gegenrede zerhacken das Gefüge; das erste Wort des Verses und das letzte — zwei bedeutungsvolle Stellen — springen los und treten als besondere Glieder in die Rede, der Vers bleibt unvollendet, statt dem ruhigen Wechsel weicherer und härterer Endungen folgen längere Versreihen mit dem männlichen Abfall, die Verscäsur ist kaum noch zu erkennen, auch in diejenigen Senkungen, über welche beim regelmäßigen Lauf der Rhythmus schnell dahinschweben muß, dringen mächtig schwere Wörter, wie chaotisch bewegen sich die Theile des Verses durcheinander. Das ist der dramatische Vers, wie er in den besten Stellen Kleist's, trotz aller Manier in der Sprache des Dichters, die mächtigste Wirkung ausübt, wie er noch größer und durchgebildeter in den leidenschaftlichen Scenen Shakespeare's dahinwirbelt.

Erst wenn der Dichter in solcher Weise seinen Vers gebrauchen lernt, hat er ihn mit dramatischer Seele erfüllt. Immer aber muß er ein Gesetz festhalten: der dramatische Vers soll nicht gelesen, nicht ruhig recitirt, sondern im Charakter gesprochen werden. Für diesen Zweck ist nöthig, daß die logische Verknüpfung seiner Redesätze durch Binde- und Fürwörter leicht verständlich sei. Ferner, daß der Ausdruck der Empfindungen dem Charakter des Redenden entspreche und nicht in unverständlicher Kürze abbreche, nicht schleppend dahinfahre; endlich daß harte und übelklingende Lautverbindungen und schwerverständliche Wörter sorgfältig gemieden werden. Der gesprochenen Rede wird es sowol leichter als schwerer, den Sinn der Worte wiederzugeben. Zunächst verletzt und zerstreut jeder Mißklang, den der Leser wahrscheinlich gar nicht bemerkt. Jede Unklarheit in der Satzverbindung macht den Darsteller und den Zuschauer unsicher und verleitet zu falscher Auffassung. Aber auch vor genauem Ausdruck in feiner und geistvoller Auseinandersetzung ist der Leser scharfsinniger und empfänglicher, als der leicht zerstreute und

lebhafter beſchäftigte Hörer. Dagegen vermag der Darſteller auch Vieles zu erklären. Der Leſer in verhältnißmäßig ruhiger Stimmung folgt den kurzen Sätzen einer gebrochenen Rede, deren innerer Zuſammenhang ihm nicht durch die gewöhnlichen Partikeln logiſcher Satzverbindung nahe gelegt wird, mit Anſtrengung, welche leicht zur Ermüdung wird; dem Darſteller dagegen ſind gerade ſolche Stellen die willkommenſte Grundlage für ſein Schaffen. Durch einen Accent, einen Blick, eine Geberde verſteht er den letzten Zuſammenhang, die vom Dichter ausgelaſſenen Zwiſchenvorſtellungen raſch dem Hörer verſtändlich zu machen, und die Seele, welche er ſelbſt in die Worte legt, die Leidenſchaft, welche aus ihm herausſtrömt, wird ein Leiter, welcher den Inhalt der gedrungenen und zerriſſenen Rede dem Hörer vielleicht zu einer gewaltigen Einheit herausbildet. Es geſchieht, daß beim Leſen lange Versreihen den Eindruck des Gekünſtelten, Geſuchten machen, welche auf der Bühne ſich in ein Gemälde der höchſten Leidenſchaft verwandeln. Nun iſt möglich, daß der Schauſpieler einmal das Beſte dabei gethan hat, denn ſeine Kunſt iſt beſonders da mächtig, wo der Dichter wohl einen Gedankenſtrich anbringt. Aber ebenſo oft hat ſchon die Dichtkunſt das beſte Recht, und an dem Leſer liegt die Schuld, weil ſeine nachſchaffende Kraft nicht ſo thätig iſt, als ſie ſein ſollte. Leicht iſt in den Verſen Leſſing's dieſe Beſonderheit des Stils zu erkennen. Das häufige Unterbrechen der Rede, die kurzen Sätze, die Fragen und Einwürfe, die bewegten dialektiſchen Prozeſſe, welche ſeine Perſonen durchmachen, erſcheinen beim Leſen als eine gekünſtelte Unruhe. Aber ſie ſind mit wenigen Ausnahmen ſo genau, wahr und tief empfunden, daß dieſer Dichter gerade deshalb ein Liebling der Darſteller wird. Noch auffallender iſt dieſelbe Eigenſchaft bei Kleiſt, aber in ihm nicht immer geſund und nicht immer wahr. In dem Unruhigen, Fieberhaften, Aufgeregten ſeiner Sprache findet das innere Leben ſeiner Charaktere, welches gewaltig und zuweilen unbe-

hilflich nach Ausdruck ringt, das entsprechende Abbild. Aber auch unnützes Unterbrechen der Rede ist nicht selten, eine unnöthige gemachte Lebendigkeit, zweckloses Fragen, ein Mißverstehen, das nicht fördert. Meist hat er gerade dabei einen praktischen Zweck, er will einzelne Vorstellungen, die ihm wichtig scheinen, kräftig hervorheben. Aber ihm dünkt zuweilen wichtig, was in der That keine Bedeutung beansprucht, und das häufige Wiederkehren der kleinen Sprünge, welche von der gebotenen Linie abführen, stört nicht nur den Leser, auch den Hörer.

Die Wirkung des Verses kann auch im deutschen Drama verstärkt werden durch Parallelismus der Verse, sowol einzelner als ganzer Versbündel. Zumal in den Dialogscenen, wo Satz und Gegensatz scharf zusammentreten, sind solche Schlagverse ein wirksames Mittel, den Abstich zu bezeichnen.

Freilich die Ausdehnung, welche dies rhythmische Schweben im griechischen Drama hatte, vermögen wir Deutsche nicht nachzuahmen. Wir sind bei unserer Sprechweise im Stande, noch je vier Verse auf der Bühne als Einheiten gegen einander so herauszuheben, daß dem Hörer Gleichfall und Gegensatz vernehmlich wird. Bei einer Recitation, welche weniger die logische Seite und mehr die Klangschönheit hervorhebt, welche der Stimme stärkere Abwechslung erlaubt, könnte man wohl noch längere Versreihen einander wirksam gegenüberstellen. Und wenn die Griechen durch ihre Art der Recitation sogar zehn Trimeter zu einer Einheit zusammenkoppelten und in der Gegenrede denselben Tonfall wiederholten, so liegt darin für uns nichts Unbegreifliches. Es ist möglich, daß es in der ältern Zeit der griechischen Tragödie eine Anzahl von Recitationsmelodien oder Weisen gab, welche für ein Stück neu erfunden wurden oder den Hörern bereits bekannt waren, und welche, ohne den Klang der Rede bis zum tönenden Gesange zu steigern, eine längere Versgruppe zu einer Einheit verbanden.

Für uns ist diese Vortragsweise nicht zu verwenden.

Ja auch in Anwendung der gewöhnlichen Schlagverse, welche zu je einem, je zwei, je vier kämpfen, ist Maß geboten. Denn unsere Art des dramatischen Schaffens sträubt sich gegen jede Künstelei, durch welche die Bewegung der Charaktere und ihrer Empfindungen beschränkt wird. Das Behagen an dem Stilvollen solcher Gegenreden ist geringer als die Sorge, daß die Wahrheit der Darstellung durch eine künstliche Beschränkung verringert werden könnte. Der Dichter wird deshalb gut thun, diese kleine Wirkung abzudämpfen und ihr die Strenge und den Schein der Künstlichkeit dadurch zu nehmen, daß er parallele Versſätze durch unregelmäßig gestellte Verse unterbricht.

In der Seele des Dichters leuchtet zugleich mit der Grundlage der Charaktere und den Anfängen der Handlung die Farbe des Dramas auf. Diese eigenthümliche Zugabe jedes Stoffes wird in uns Modernen kräftiger entwickelt als in früherer Zeit, denn die geschichtliche Bildung hat uns Sinn und Interesse für das von unserem Leben Abweichende sehr geschärft. Charakter und Handlung werden von dem Dichter lebhaft in der Besonderheit empfunden, welche Zeit, Ort, Bildungsverhältnisse des wirklichen Helden, seine Art zu sprechen und zu handeln, die Tracht und die Formen des Umgangs im Gegensatz zu unserem Leben haben. Dies Originelle, welches an dem Stoffe hängt, trägt der Dichter auch auf sein Kunstwerk über, auf die Sprache seiner Helden, auf ihre Umgebung bis hinab zu Tracht, Decoration, Geräth. Auch dies Besondere und Eigenartige idealisirt der Dichter. Er empfindet es als bestimmt durch die Idee seines Stückes. Eine gute Farbe ist eine wichtige Sache; sie wirkt im Beginn des Stückes sogleich anregend und fesselnd auf den Zuschauer, sie bleibt bis zum Ende ein reizvoller Bestandtheil, welcher zuweilen Schwächen der Handlung zu überdecken vermag.

Nicht in jedem Dichter entwickeln sich diese schmückenden Farben gleich lebhaft, sie treten auch nicht bei jedem Stoff

OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA

mit derſelben Energie an das Licht. Aber ganz fehlen ſie nirgend, wo Charaktere und menſchliche Zuſtände geſchildert werden. Sie ſind dem Epos, dem Roman unentbehrlich, wie dem Drama.

Am wichtigſten wird die Farbe bei geſchichtlichen Stoffen, hier hilft ſie weſentlich die Helden zu charakteriſiren. Der dramatiſche Charakter ſelbſt muß in ſeinem Empfinden und Wollen einen Inhalt haben, welcher ihn einem gebildeten Manne der Gegenwart weit näher ſtellt, als ſein Stoffbild in der Wirklichkeit unſerer Empfindungsweiſe entſpricht. Die Farbe aber iſt es, welche den inneren Gegenſatz zwiſchen dem Manne der Geſchichte und dem Helden des Dramas dem Hörer anmuthig verdeckt, ſie umkleidet den Helden und ſeine Handlung mit dem ſchönen Schein eines fremdartigen, die Einbildungskraft anlockenden Weſens.

Die neuere Bühne bemüht ſich daher mit Recht, ſchon in der Tracht, welche ſie den Darſtellern giebt, die Zeit, in welcher das Stück ſpielt, die geſellſchaftliche Stellung und manche Eigenthümlichkeiten der vorgeführten Charaktere auszudrücken. Wir ſind erſt etwa hundert Jahre von der Zeit geſchieden, wo auf dem deutſchen Theater Cäſar noch in Perrücke und Degen auftrat, und Semiramis ihren Reifrock durch einige fremde Flittern und ihren Haaraufputz mit einer auffälligen Garnitur umgab, um ſich als fremdartig auszuweiſen. Jetzt iſt man auf einzelnen großen Bühnen in Nachahmung der hiſtoriſchen Tracht ſehr weit gegangen, auf der Mehrzahl hinter den Anforderungen, welche das Publikum im mittleren Durchſchnitt der geſchichtlichen Kenntniſſe an die ſceniſche Ausſtattung zu machen berechtigt iſt, zurückgeblieben. Es iſt klar, daß die Bühne nicht die Aufgabe hat, antiquariſche Seltenheiten nachzubilden, es iſt aber ebenſo deutlich, daß ſie vermeiden muß, einer größeren Anzahl ihrer Zuſchauer dadurch Anſtoß zu geben, daß ſie die Helden in eine Kleidung zwängt, welche vielleicht niemalen und nirgend, ſicher nicht in dem

Jahrhundert derſelben möglich war. Wenn der Dichter einmal alterthümelnde Liebhabereien Uebereifriger von der Kleidung ſeiner Helden abhalten muß, weil das Seltſame und Ungewohnte der Zuthat ſein Stück nicht fördert ſondern ſtört, ſo wird er noch öfter Veranlaſſung haben, bei einem Hohenſtaufendrama das ſpaniſche Mäntelchen und über einem Sachſenkaiſer ſchimmernde Blechrüſtung zu verbitten, welche ſeine Otto und Heinriche in Goldkäfer verwandelt und durch unerträglichen Glanz erweiſt, daß ſie nie von einem Schwertſtreich getroffen worden iſt.

Aehnlich ſteht es mit der Malerei und dem Geräth des Theaters. Ein Roccocotiſch, in eine Scene des fünfzehnten Jahrhunderts geſetzt, oder griechiſche Säulenhallen, unter denen König Romulus wandelt, ſind bereits dem Zuſchauer peinlich. Um ſolche Nachläſſigkeiten einzelner Regiſſeure und Schauſpieler zu erſchweren, wird der Dichter gut thun, bei Stücken aus entfernter Zeit ſowol die ſceniſche Ausſtattung als auch die Kleidertracht genau vorzuſchreiben, und zwar auf beſonderem Blatt.

Für ihn aber iſt das wichtigſte Material, durch welches er ſeinem Stück Farbe giebt, die Sprache. Es iſt wahr, der Jambus hat ſelbſt eine gewiſſe Klangfarbe und dämpft den charakteriſtiſchen Ausdruck mehr als die Proſa. Aber auch er geſtattet noch großen Reichthum an Schattirungen, ſogar den Wörtern noch leiſe Färbung in den Dialekt.

Bei Stoffen aus älterer Zeit muß der Sprache eine dieſer Zeit entſprechende Farbe erfunden werden. Das iſt eine hübſche, herzerfreuende Arbeit, die der Schaffende recht liebevoll vornehmen ſoll. Am meiſten wird ſie gefördert durch ſorgfältiges Leſen der erhaltenen Schriftdenkmäler aus der Zeit der Helden. Auch die fremde Sprache derſelben wirkt durch eigenthümlichen Tonfall, durch den Satzbau, die volksthümliche Art zu reden anregend auf das Gemüth des Dichters. Und mit der Feder in der Hand wird ſich der Schaffende,

was ihm an kräftigem Ausdruck, treffendem Bild, schlagendem Vergleich, sprichwörtlicher Redensart brauchbar erscheint, zurecht legen. Bei jedem fremden Volke, dessen Literatur irgend zugänglich ist, wird solche Arbeit förderlich, am meisten freilich gegenüber der heimischen Vorzeit. Unsere Sprache in früher Zeit hat, wie noch jetzt die slavische, eine weit größere, die Einbildungskraft anregende Bildlichkeit. Der Sinn der Worte ist nicht durch eine lange wissenschaftliche Arbeit vergeistigt, überall haftet an ihnen etwas von dem ersten sinnlichen Eindruck in die Volksseele, dem sie ihre Entstehung verdankten. Groß ist die Zahl der Sprichwörter, der gedrungenen Formeln und bildlichen Redensarten, welche die Reflexionen unserer Zeit ersetzen. Solche Bestandtheile möge der Schaffende in dem Gedächtniß festhalten, nach ihrer Melodie bildet seine Begabung bald selbstthätig Grundton und Stimmung für die Sprache des Dramas heraus.

Und bei solcher Durchsicht der Werke aus alter Zeit bleiben dem Dichter noch andere, kleine Züge hängen, Anekdoten, vieles Besondere, was ihm seine Bilder ergänzt und beleuchtet.

Was er so gefunden hat, darf er allerdings nicht pedantisch verwerthen oder wie Arabesken in seine Rede hineinsetzen; jedes Einzelne darf ihm wenig bedeuten, aber die Anregung, die er dadurch erhält, ist für ihn von höchstem Werth.

Und diese Stimmung, die er seiner Seele gegeben hat, verläßt ihn nicht, auch während er seine Helden durch die Scenen führt, sie wird ihm nicht nur die Sprache richten, auch das Zusammenwirken der Personen, die Art, wie sie sich gegen einander benehmen, Formen des Umgangs, Sitte und Brauch der Zeit.

Sogar die Charaktere und ihre Bewegung in den Scenen. Denn an jede Stelle des Dramas, an jede Empfindung, jedes Thun hängt sich um das menschlich Gehobene der idealisirten Gestalten wie schmückende Zuthat das Besondere, welches uns an den Stoffbildern als ihr Eigenthümliches auffiel. Selten

iſt nöthig den Dichter zu warnen, daß er in ſolchem Färben der ſceniſchen Wirkungen nicht zu viel thue; denn die wichtigſte Aufgabe iſt ihm allerdings, ſeine Helden unſere Sprache der Leidenſchaft reden zu laſſen und das Beſondere an ihnen durch ſolche Lebensäußerungen zu erweiſen, welche jeder Zeit verſtändlich werden, weil ſie in jeder Zeit möglich und denkbar ſind.

So wird die Farbe des Stückes in der Ausſtattung der Sprache, an Charakteren und Einzelnheiten der Handlung ſichtbar. Was der Dichter durch die Farbe in ſein Drama hineinträgt, iſt ſo wenig eine Nachahmung der Wirklichkeit, als die Perſonen ſeiner Helden ſind, es iſt freie Schöpfung. Aber dieſe Zuthat hilft um ſo mehr, in der Phantaſie der Hörer ein Bild hervorzuzaubern, welches den ſchönen Schein der geſchichtlichen Treue hat, je ernſter der Dichter ſich um die wirklichen Zuſtände jener alten Zeit gekümmert hat. Freilich nur, wenn ihm die Kraft nicht fehlt auch darzuſtellen, was er als lockend empfand.

Sechſtes Kapitel.

Der Dichter und ſein Werk.

Gewaltig iſt die Maſſe des Schönen aus der Poeſie vergangener Völker und Zeiten, zuletzt aus dem Jahrhundert unſerer großen Dichter, welche dem Schaffenden das Urtheil bildet und die Einbildungskraft aufregt. Dieſer faſt unüberſehbare Reichthum an Kunſtgebilden wird vielleicht der größte Segen für eine Zukunft, in welcher die Volkskraft beſonders kräftig arbeitet, das Verwandte aufnehmend, das Widerſtrebende wegwerfend. Aber während einer Zeit ſchwacher Ruhe des Volksthums war er ein Nachtheil für die ſchöpferiſche Thätigkeit der Dichter, weil er die Stilloſigkeit begünſtigte. Es war noch vor wenig Jahren in Deutſchland faſt zufällig, ob ein Athener oder Römer, Calderon oder Shakeſpeare, ob Goethe oder Schiller, Scribe oder Dumas die Seele des jungen Dichters in den Bannkreis ihres Stils und ihrer Formen zogen.

Der Dichter der Gegenwart beginnt ferner als ein Genießender, der die ſchöne Kunſt Anderer reichlich aufnimmt und dadurch zu eigenem Schaffen angeregt wird. Er hat gewöhnlich keinen Lebensberuf, welcher ihn einem beſtimmten Gebiete der Poeſie verpflichtet, es iſt wieder faſt zufällig, welche

Gattung der poetiſchen Darſtellung ihn gerade anzieht; er mag als Lyriker ſeine Empfindungen ausklingen laſſen, er mag einen Roman ſchreiben, zuletzt lockt auch das Theater: Glanz des Bühnenabends, Beifall der Verſammlung, Gewalt der erhaltenen tragiſchen Eindrücke. Wenig deutſche Dichter, die nicht mit einem Band lyriſcher Gedichte ſich zuerſt dem Publikum empfahlen, dann ihr Heil auf der Bühne verſuchten, ſich endlich mit den ruhigeren Erfolgen eines Romans befriedigten. Ohne Zweifel erwies ihre Dichterbegabung nach einer dieſer Richtungen die größere Fähigkeit. Aber da die äußeren Verhältniſſe ihnen keine Beſchränkung auflegten und bald das eine, bald das andere Gebiet ſtärker anzog, ſo gelangte auch der Kreis, in welchem ihre Kraft ſich am freieſten regte, nicht zu vollkommener Durchbildung. Das große Geheimniß einer reichen ſchöpferiſchen Thätigkeit iſt Beſchränkung auf einen einzelnen Zweig der ſchönen Kunſt. Das wußten die Hellenen ſehr wohl. Wer Tragödien ſchrieb, blieb der Komödie fern, wer im Hexameter ſchuf, mied den Jambus.

Aber auch der Dichter, welchem dramatiſches Geſtalten ein Bedürfniß iſt, lebt, wenn er nicht ſelbſt als Schauſpieler oder Gebieter unter dem Schnürboden der Bühne dahinſchreitet, ſeitab von dem Theater. Er mag ſchreiben oder nicht. Der äußere Zwang, ein mächtiger Hebel das Talent zu bewegen, fehlt ihm faſt ganz. Das Theater iſt ein Tagesvergnügen des ruhigen Bürgers geworden, welches nicht die ſchlechteſte, aber auch nicht die anſpruchvollſte Geſellſchaft verſammelt; es hat bei dieſer reichen Ausdehnung etwas von der Würde und Hoheit eingebüßt, welche der Dichter für das Drama ernſten Stils wünſchen muß. Auf der Scene drängen ſich Poſſe, Oper, Komödie, Formen, Weltanſchauung verſchiedener Jahrhunderte. Alles müht ſich zu gefallen, das Neueſte und Seltſamſte, und wieder was der großen Menge am behaglichſten iſt, ſtößt Anderes bei Seite.

Auch das Gebiet der Stoffe iſt dem Dichter faſt un-

überſehbar geworden. Die griechiſche und römiſche Welt, das geſammte Mittelalter, heilige Bücher und Dichtungen der Juden und Chriſten, ſogar die Völker des Orients, Geſchichte, Sage und Gegenwart öffnen dem Suchenden ihre Schätze. Aber gerade dies iſt ein Uebelſtand, daß bei ſolcher unendlicher Fülle des Stoffes die Wahl ſchwer und meiſt zufällig wird, daß keines dieſer Stoffgebiete den Deutſchen ausſchließlich oder vorzugsweiſe anzuziehen im Stande iſt.

Endlich iſt für den Deutſchen, wie es ſcheint, noch nicht die Zeit gekommen, wo das dramatiſche Leben im Volke ſelbſt reichlich und unbefangen heraufquillt. Gern möchten wir in Erſcheinungen der neueſten Gegenwart die Anfänge einer neuen Entwickelung des Volkscharakters ſehen, Anfänge, welche freilich der Kunſt noch nicht zu gute kommen. Daß dem dramatiſchen Dichter der Deutſchen noch ſo ſchwer wird, ſich aus der epiſchen und lyriſchen Auffaſſung der Charaktere und Situationen zu erheben, iſt kein Zufall.

Der Dichter aber ſoll für die Bühne arbeiten; nur in Verbindung mit der Schauſpielkunſt bringt er die höchſten Wirkungen hervor, welche ſeiner Poeſie möglich ſind. Das Bücherdrama iſt im letzten Grunde nur Nothbehelf einer Zeit, in welcher die volle Gewalt des dramatiſchen Schaffens dem Volke noch nicht gekommen oder wieder geſchwunden iſt. Es iſt eine alte Gattung. Schon bei den Griechen wurden Stücke für die Recitation geſchrieben, mehre der römiſchen Declamationsſtücke ſind uns erhalten. Auch in Deutſchland hat das Bücherdrama von den Komödien der Hroswith über die ſtiliſtiſchen Verſuche der erſten Humaniſten bis zu dem größten Gedicht der Deutſchen eine lange Geſchichte. Unendlich verſchieden iſt der dichteriſche Werth dieſer Werke. Aber die Benutzung der dramatiſchen Form zu poetiſchen Wirkungen, welche darauf verzichten, die höchſten ihrer Gattung zu ſein, iſt im Ganzen betrachtet eine Einſchränkung, gegen welche ſich die Kunſt ſelbſt, ja auch der genießende Leſer auflehnt.

Auf den Blättern dieſes Buches wurde der Beweis verſucht, daß die techniſche Arbeit des Schaffenden beim Drama nicht ganz leicht und mühelos ſei. Dieſe Gattung der Poeſie fordert mehr vom Dichter als irgend eine andere. Eine eigenthümliche, nicht häufige Befähigung, die ſeeliſchen Vorgänge bedeutender thatkräftiger Menſchen darzuſtellen; mit Leidenſchaft und Klarheit wohl temperirte Natur; ausgebildete und ſichere dichteriſche Begabung, dazu Menſchenkenntniß und was man im wirklichen Leben Charakter nennt; außerdem genaue Bekanntſchaft mit der Bühne und ihren Bedürfniſſen. Und doch iſt auffallend, daß von den Vielen, welche Anläufe in dieſem Gebiete des Schaffens machen, die meiſten nur dilettirende Freunde des Schönen ſind; gerade ſie wählen die mühevollſte Thätigkeit, und eine ſolche, welche ihnen am allerwenigſten einen Erfolg verſpricht. Es iſt wohl auch ernſte Arbeit, einen Roman zu ſchreiben, der den Namen eines Kunſtwerks verdient; aber bei einiger Geſtaltungskraft und Menſchenkenntniß vermag doch jeder Gebildete, der ſich ſonſt nicht als Dichter verſucht hat, etwas Lesbares zu bieten, worin einzelne bedeutende Eindrücke des eigenen Lebens, Geſchautes und Durchgefühltes gemüthvoll verflochten ſind. Weshalb lockt gebildete, ſehr tüchtige Männer gerade die eigenſinnigſte aller Muſen, die ſo ſchwer zugänglich und ſo unartig gegen Jeden iſt, der ihr nicht ganz angehört? Welcher Feind ihres Lebens lenkt gerade ſolche warmherzige Freunde, welche in den Mußeſtunden ihres thätigen Lebens ein wenig Poeſie treiben, auf ein dichteriſches Gebiet, in welchem die engſte Verbindung einer immerhin ſeltenen Geſtaltungskraft mit einer ungewöhnlich feſten Beherrſchung künſtleriſcher Formen die Vorausſetzung jedes dauerhaften Erfolges iſt? Verführt vielleicht die geheime Sehnſucht des Menſchen nach dem, was ihm am meiſten fehlt? und ſucht der Dilettant gerade deshalb das Drama in ſich herauszubilden, weil ihm bei lebhaften dichteriſchen Anſchauungen doch verſagt iſt, ſeine unruhig flatternden Empfin-

dungen in dem Körper einer Kunstform schöpferisch zu beleben? Zuverlässig ist bei Solchen der Versuch, für die Bühne zu arbeiten, vergeblich und hoffnungslos.

Dem Dichter aber, der für sein Leben mit dramatischer Kraft ausgerüstet wurde, wünschen wir vor andern Gütern ein festes und geduldiges Herz.

Noch anderes Fördernde muß er für sein Handwerk mitbringen. Er soll schnell und freudig das Reizende eines Stoffes empfinden und doch die Dauer haben, denselben in sich zur Reife zu tragen. Er soll sich, bevor er selbst als Schaffender auf die Bühne steigt, längere Zeit mit einigen Hauptgesetzen des Schaffens vertraut machen, denn er muß zu prüfen verstehen, ob ein Stoff in der Hauptsache brauchbar sei. Auch darin muß das Urtheil sein warmes Herz überwachen von dem ersten Augenblick, wo der Anreiz zum Schaffen in ihm entsteht. Ein Bühnenwerk, welches mißlungen ist, bezeichnet ihm durchschnittlich ein verlorenes Jahr seines Lebens.

Nicht mit gleicher Schnelligkeit heftet sich die Einbildungskraft der einzelnen Dichter an den Stoff; dem Anfänger flattert die suchende Seele leicht auf einen Gipfelpunkt, welcher sich darbietet, und unter dem ersten grünenden Zweig wird das Nest gebaut. Wer durch Erfahrungen gewarnt ist, wird wählerisch und prüft wohl zu lange. Häufig ist nicht Zufall, was einen Stoff der Seele nahe legt, sondern Stimmung und Eindruck des eigenen Lebens, welcher die Phantasie nach einer bestimmten Richtung zieht. Dann arbeitet die Seele schon heimlich über dem Stück, bevor sie einen Helden und seine Hauptscenen gefunden hat, und was sie von dem Stoffe fordert, ist, daß er ihr die Möglichkeit gewisser scenischer Wirkungen darbiete.

Die Schwierigkeiten, welche die einzelnen Stoffkreise bereiten, sind genügend hervorgehoben. Wer aber von schwerem Entschluß ist, möge auch bedenken, daß es bei den meisten Begebenheiten von der Kraft seiner Begabung abhängt, ob

dieſelben in eine brauchbare Handlung verwandelt werden. Eine ſichere Dichterkraft bedarf nur weniger Momente aus Sage, Geſchichte, Erzählung, nur eines ſtarken und folgenſchweren Gegenſatzes, um eine Handlung daraus zu bilden.

Wenn der dramatiſche Dichter des Alterthums dieſe Züge in ſeinen Sagen kurz vor dem Untergange der großen Helden des Epos fand, ſo darf doch gefragt werden, ob es bei hiſtoriſchen Dramen ebenfalls nothwendig iſt, die Haupthelden der Geſchichte derart zum Mittelpunkt der Handlung zu machen, daß dieſe ſich um ihr Schickſal und ihren Untergang bewegt. Wie ſchwer und mißlich es iſt, ein bedeutendes geſchichtliches Leben künſtleriſch zu verwerthen, iſt bereits ausgeführt. Und man wende auch nicht ein, daß der größere hiſtoriſche Antheil, welchen die Haupthelden der Geſchichte einflößen, und daß die vaterländiſche Begeiſterung, welche der Dichter wie der Zuſchauer ihnen entgegenbringt, ſie vorzugsweiſe zu Helden des Dramas geeignet machen. Zunächſt bietet die ältere deutſche Geſchichte verhältnißmäßig wenig Heldengeſtalten, deren Andenken durch ein großes Intereſſe der Gegenwart theuer iſt. Was ſind unſerem Volke die Kaiſer des ſächſiſchen, fränkiſchen, ſtaufiſchen, habsburgiſchen Hauſes? Die Ziele, für welche ſie ſiegten und untergingen, werden vielleicht durch die Ueberzeugungen der Gegenwart verurtheilt, die Kämpfe ihres Lebens ſind für uns ohne leicht verſtändliche Ergebniſſe geblieben, ſie ſind für das Volk tot und eingeſargt. Ferner aber wird der gewiſſenhafte Dichter vor den nicht ſehr zahlreichen geſchichtlichen Helden, welche noch in der Erinnerung des Volkes fortleben, beſondere und neue Hemmniſſe erkennen, welche ihm die Friſche ſeines Schaffens einengen. Gerade der patriotiſche Antheil, welchen er ſelbſt mitbringt und bei dem Hörer erwartet, vermindern ihm die überlegene Freiheit, mit der er als Dichter über jedem ſeiner Charaktere ſchweben muß, und verleiten ihn zu tendenziöſer Darſtellung oder zu portraitmäßiger Zeichnung. Iſt

einmal einem deutſchen Dichter das dramatiſche Bild des großen Kurfürſten gelungen, ſo ſind Luther, Maria Thereſia, der alte Fritz um ſo öfter verunglückt.

Aber es iſt durchaus nicht nöthig, die Könige und Heerführer der Geſchichte zu Haupthelden eines hiſtoriſchen Dramas zu machen, welches ſich mit Vortheil doch nur auf einem kleinen Theilſtück ihres geſchichtlichen Lebens aufzubauen vermag. Als weit bequemer und lohnender wird ſich erweiſen, die Rückwirkungen, welche aus ihrer Perſönlichkeit in das Leben Anderer fallen, zu verwerthen. Wie gut hat das Schiller ſchon im Carlos, dann in der Maria Stuart gethan! Der Philipp des erſten Stückes iſt glänzendes Beiſpiel, wie ein geſchichtlicher Charakter als Mitſpieler für das Drama zu gebrauchen iſt.

Denn mit dem Leben bekannter hiſtoriſcher Helden ſind eine Menge Geſtalten verbunden, von denen einzelne eigenartige Züge berichtet werden, welche die freie Erfindung gedeihlich anregen. Solche Nebengeſtalten der Geſchichte, über deren Leben und Ausgang der Dichter freier verfügen kann, ſind ihm vorzüglich bequem. Ein Verrath und ſeine Strafe, eine leidenſchaftliche That des Haſſes und ihre Folgen, eine Scene aus großem Familienzwiſt, ein trotziger Kampf oder ein ſchlaues Spiel gegen überlegene Gewalt geben ihm einen maſſenhaften Stoff. Und ſolche Züge finden ſich auf jedem Blatt unſerer Geſchichte wie bei anderen gebildeten Völkern.

Wer Selbſtgefühl hat, wählt zuverläſſig ſeine Bilder lieber aus dem für die Kunſt noch nicht zugerichteten Stoff, welcher in dem wirklichen Leben der Vergangenheit und neuer Zeit zu finden iſt, als aus ſolchen Vorlagen, welche ihm durch andere Gattungen der Kunſtpoeſie geboten werden. Für das ernſte Drama ſind Stoffe, welche aus Romanen und modernen Novellen gehoben werden, wenig dankbar. Wenn Shakeſpeare Novellenſtoffe benutzte, ſo waren ſeine Quellen in unſerem Sinne nichts als kurze Anekdoten, in denen allerdings ein künſtleriſcher Zuſammenhang und ein kräftiger Ab-

ſchluß bereits erfunden war. Bei den ausgeführten epiſchen Erzählungen der Gegenwart jedoch erweiſt die Phantaſie eines Dichters ihre Kraft häufig gerade in Wirkungen, welche den dramatiſchen innerlich feindlich ſind, und die geſchmückte und behagliche Ausführung der Menſchen und Situationen im Roman mag dem Dramendichter die Einbildungskraft eher abſtumpfen als reizen. Unrecht aber gegen fremdes Eigenthum wird er ſchwerlich verüben, wenn er ſeinen Stoff auch aus dieſem Kreiſe der Erfindung holt. Denn iſt er ein Künſtler, ſo geht doch nur ſehr wenig von der Schöpfung Anderer auf ſein Drama über.

Der tragiſche Dichter vermag ſich allerdings ſeine Handlung auch ohne jede Benutzung eines bereits vorhandenen Stoffes zu erfinden. Gleichwohl geſchieht das ſeltener und ſchwerfälliger, als man wohl meint. Unter den großen Dramen unſerer Bühne giebt es, gerade wie einſt im Alterthum, ſehr wenige, welche nicht auf einem vorhandenen Stoff ausgebaut ſind. Denn es iſt eine Eigenheit der Einbildungskraft, daß ſie die Bewegung im Leben eines Menſchen lebendiger und genauer empfindet, wenn ſie ſich an eine gegebene Geſtalt und deren Schickſal anſpinnen kann. Nicht leicht wird ihr das ſelbſtgefundene Bild ſo feſt und gewaltig, daß ſie eine kräftige Arbeit daran zu knüpfen geneigt iſt.

Und noch eine Ueberzeugung mag der Dichter in ſtiller Seele bewahren: daß kein Stoff völlig gut und wenige ganz unbrauchbar ſind. Es giebt auch nach dieſer Seite kein vollkommenes Kunſtwerk. Jeder Stoff hat innere Uebelſtände, welche die Kunſt des Dichters ſo weit zu bewältigen vermag, daß das Ganze den Eindruck der Schönheit und Größe macht. Zu erkennen ſind dieſe Schwächen aber immer für den geübten Blick, und jedes Kunſtwerk ohne Ausnahme giebt nach dieſer Seite der Kritik Veranlaſſung zu Ausſtellungen. Der Beurtheilende hat dafür zu ſorgen, daß auch er gegenüber dieſen Mängeln des Stoffes verſtehe, ob der Dichter ſeine Pflicht ge-

than, d. h. alle Mittel seiner Kunst angewendet habe sie zu bewältigen und zu verdecken.

In der fröhlichen Stimmung, daß er ein wackeres Werk beginne, wird der Dichter sich das Liebgewordene streng prüfend gegenüberstellen, sobald seine Seele anfängt die Stoffmasse verschönernd zu umziehen. Er wird sich die Idee deutlich zu machen, alles Zufällige, was aus der Wirklichkeit daran hängt, abzustreifen haben.

Zu dem ersten Reizvollen, welches in seiner Seele lebendig wird, gehören charakteristische Lebensäußerungen des Helden in einzelnen Augenblicken innerer Bewegung oder kräftiger That. Um diese Bilder zu vermehren und um die Charaktere zu vertiefen, wird er ernsthaft das wirkliche Leben seines Helden und dessen Umgebung zu verstehen suchen. Er wird deshalb vor einem historischen Drama gute Studien machen, und diese Arbeit wird ihm reichlich belohnt, denn aus ihr geht ihm eine große Zahl von Anschauungen und Bildern auf, welche ihm schnell durch die Phantasie in das entstehende Werk eingefügt werden. Die anerkennende Seele des Deutschen hat gerade für solche bezeichnende Einzelnheiten sehr lebhafte Empfindung, und der Dichter wird sich deshalb auch wohl einmal hüten müssen, daß das historische Kostüm, Wunderliches und Besonderes einer Zeit, ihm nicht zu wichtig werde.

Hat er in solcher Weise die Welt seiner künstlerischen Anschauungen so viel als möglich erweitert, dann werfe er seine Bücher bei Seite und ringe wieder nach der Freiheit, welche ihm nöthig ist, um über dem vorhandenen Stoff frei spielend zu walten. Vier Regeln aber halte er als Beschränkungen seiner treibenden Kraft fest in der Seele: der Handlung ein kurzer Verlauf, wenig Personen, wenig Verwandlungen, schon bei dem ersten Entwurf starkes Herausheben der wichtigen Theile der Handlung.

Er mag sich Pläne niederschreiben oder nicht. Im Ganzen ist darauf nicht viel zu geben. Breite schriftliche Auseinander-

ſetzungen haben das Gute, daß ſie die einzelnen Abſichten durch Nachdenken deutlich machen, aber den Uebelſtand, daß ſie leicht die Einbildungskraft lähmen und außerdem das fortwährend nöthige Umbilden und Ausſcheiden erſchweren. Ein Blatt kann für den Entwurf vollſtändig genügen.

Bevor der Dichter an die Ausführung geht, ſollen ihm die Charaktere ſeiner Helden, ihre Stellung zu einander in allen Hauptſachen feſtſtehen, und ebenſo die Ergebniſſe jeder einzelnen Scene; dann geſtalten ſich leicht die Bilder der Scenen und ihr dramatiſcher Verlauf während der Arbeit.

Allerdings ſchließt die kräftigſte Arbeit vor Beginn des Schreibens ſpätere kleine Abänderungen in den Charakteren nicht aus, denn die ſchaffende Kraft des Dichters ſteht nicht ſtill. Er meint ſeine Geſtalten zu treiben, und er wird heimlich von ihnen getrieben. Es iſt ein freudvoller Vorgang, den er in der Arbeit an ſich ſelbſt beobachtet, wie durch ſeine ſchöpferiſche Kraft und unter dem logiſchen Zwang der Begebenheiten die empfundenen Geſtalten in den Scenen lebendig werden. An die einzelne Erfindung hängt ſich eine neue, plötzlich blitzt eine ſchöne und große Wirkung auf. Und während dem klaren Geiſte Ziele und Ruhepunkte des Weges feſtſtehen, arbeitet die wogende Empfindung über den Wirkungen, den Dichter ſelbſt aufregend und erhebend. Es iſt eine ſtarke innere Bewegung, den günſtig beanlagten Dichter beglückend und kräftigend, denn über der heftigſten Spannung durch die treibende Phantaſie, welche ihm in leidenſchaftlichen Stellen ſeiner Handlung die Nerven bis zum Zucken ſpannt und die Wangen röthet, ſchwebt in heiterer Klarheit, beherrſchend, frei wählend und ordnend der Geiſt.

Verſchieden iſt die Arbeit deſſelben Dichters an den einzelnen Momenten. Manche derſelben gehen glänzend auf, ihre voraus empfundenen Wirkungen bewegen das Gemüth lebhaft, das Niedergeſchriebene erſcheint nur als ſchwacher Abdruck eines leuchtenden inneren Bildes, deſſen Farbenzauber ge-

ſchwunden iſt; andere Momente entwickeln ſich vielleicht langſam, nicht ohne Mühe, die Phantaſie iſt träge, die Nervenſpannung nicht ſtark genug, zuweilen iſt, als ſträube ſich die ſchöpferiſche Kraft gegen die Situation. Nicht immer werden ſolche Scenen die ſchlechteſten.

Sehr verſchieden iſt auch die Stärke der Schaffenskraft. Der Eine iſt ſchnell in der Arbeit des Niederſchreibens, dem Andern geſtaltet ſich das Empfundene langſam, ſchwerflüſſig auf dem Papier. Nicht immer ſind die Schnelleren im Vortheil. Ihre Gefahr iſt, daß ſie zu frühe, bevor die Arbeit der Phantaſie die nöthige Reife erlangt hat, die Bilder feſtſtellen. Denn oft iſt es dem Dichter möglich, ſich ſelbſt zu ſagen, daß die innere unbewußte Arbeit fertig ſei, und den Augenblick zu erkennen, wo die Einzelnheiten der Wirkungen richtig ausgebildet ſind. Das Reifenlaſſen der Bilder aber iſt eine wichtige Sache, und es iſt eine Eigenthümlichkeit der ſchöpferiſchen Kraft, daß ſie, wie wir annehmen möchten, auch in Stunden thätig iſt, in denen der Dichter nicht über ſeiner Arbeit weilt.

Nicht unwichtig iſt die Reihenfolge, in welcher der Dichter ſein Stück niederſchreibt. Dem Einen arbeitet die wohlgezogene Einbildungskraft Scenen und Akte in der Aufeinanderfolge aus, Andern heftet ſie ſich bald hier bald da an eine größere Wirkung. Das Geſchriebene aber gewinnt eine Gewalt über das Ungeſchriebene. Sobald Anſchauung und Empfindung in Worte gefaßt ſind, treten ſie dem Dichter wie ein fremdes Beſtimmendes gegenüber; ſie regen von Neuem an, und ihre Farbe und ihre Wirkungen ändern die ſpäteren ab. Wer in der geſetzlichen Reihenfolge arbeitet, wird den Vortheil haben, daß ſich ihm Stimmung aus Stimmung, Situation aus Situation im regelmäßigen Laufe entwickelt; er wird nicht immer vermeiden, daß ihm leiſe und allmählich unter ſeinen Händen der Weg, den er ſeine Geſtalten führen wollte, ein wenig abweicht. Es ſcheint, daß Schiller ſo gearbeitet hat. Wer dagegen ſich zuerſt das gegenüberſtellt, was ihm gerade

die ſpielende Phantaſie lebhaft beleuchtet hat, der wird den Geſammteindruck und Gang ſeines Kunſtwerks vielleicht ſicherer überſehen, er wird während der Arbeit aber bald hier und da Veränderungen in Motiven und in Einzelzügen einzuſetzen haben. Dies war wenigſtens in einzelnen Fällen die Arbeit Goethe's.

Iſt das Stück bis über die Kataſtrophe vollendet und das Herz von Freude über das fertige Werk erhoben, dann beginnt die Gegenwirkung, welche die Welt im Großen und Kleinen gegen eine hochgeſteigerte Stimmung des Menſchen geltend macht. Noch iſt die Seele des Dichters ſehr warm, die Geſammtheit des Schönen, das er im Schaffen empfunden hat, das innere Bild, welches er von den Wirkungen hat, trägt er noch unbefangen auf das geſchriebene Werk über. Es erſcheint ihm nach der Stimmung der Stunde verfehlt oder höchlich gelungen, im Ganzen wird er bei geſunder Geiſtesanlage geneigt ſein, der Kraft, die er dabei bewährt hat, zu vertrauen.

Aber ſein Werk wird, wenigſtens wenn er ein Deutſcher iſt, meiſt noch nicht vollendet ſein. Wenn auch der Dichter für die Aufführung ſchreibt, empfindet er doch nicht, wie bereits geſagt wurde, in jedem Augenblick die Eindrücke, welche die Momente ſeines Stückes auf der Bühne hervorbringen. Ungleich arbeitet die dramatiſche Kraft auch nach dieſer Richtung, und es iſt anziehend ihre Schwankungen an ſich ſelbſt zu beobachten. Man vermag ſie auch an den Werken großer Dichter zu erkennen. Bald iſt eine Scene durch lebhafte Empfindung der ſceniſchen Handlung ausgezeichnet, die Rede gebrochen, die Wirkungen genauer durch Uebergänge vermittelt; ein andermal fließt ſie für die Leſer bequemer als für die Schauſpieler dahin. Und wie richtig der Dichter auch das Ganze der Scenenwirkung empfunden haben mag, im Einzelnen hat ihn doch der Sinn der Worte mehr gekümmert und die Wirkung, welche ſie vom Schreibtiſche auf die empfangende

Seele ausüben, als der Klang derſelben und die Vermittelung mit dem Zuſchauer durch die darſtellenden Helfer. Aber nicht nur die Schauſpielkunſt macht ihre Rechte gegen ſein Stück geltend, und verlangt hier ein ſtärkeres Hervortreiben einer Wirkung, dort ein Abdämpfen; auch das Publikum iſt dem Dichter gegenüber eine ideale Körperſchaft, welche eine beſtimmte Art der Behandlung fordert. Wie zur Zeit Shakeſpeare's die Einbildungskraft der Hörenden reger war, der Genuß an den geſprochenen Worten größer, aber das Verſtändniß des Zuſammenhanges langſamer, ſo hat auch jetzt die Zuhörerſchaft eine Seele mit beſtimmten Eigenſchaften. Sie hat bereits Vieles aufgenommen, ihr Verſtändniß des Zuſammenhanges iſt ſchnell, ihre Anſprüche an kräftigen Fortſchritt groß, die Vorliebe für beſtimmte Arten von Situationen übermäßig entwickelt.

Der Dichter wird deshalb genöthigt ſein, ſein Werk der Schauſpielkunſt und dem Publikum anzupaſſen. Dieſes Geſchäft, deſſen Regiebezeichnung aptiren iſt, vermag der Dichter allerdings nur in ſeltenen Fällen allein vollſtändig durchzuſetzen.

Die Striche ſind mit großem Unrecht im Lande der dramatiſchen Poeſie übel berüchtigt, ſie ſind vielmehr, da zur Zeit das Schaffen des deutſchen Dichters mit ſchwacher Entwickelung des Formenſinnes zu beginnen pflegt, häufig die größte Wohlthat, welche ſeinem Stück erwieſen werden kann, unentbehrliche Vorbedingungen für die Aufführung, das einzige Mittel Erfolg zu ſichern. Sie ſind ferner ein Recht, welches zuweilen die Schauſpielkunſt gegen den Dichter geltend machen muß, ſie ſind auch die unſichtbaren Helfer, welche das Bedürfniß der Zuſchauer und die Anſprüche des Schaffenden ausgleichen. Wer an ſeinem Arbeitstiſch mit ſtillem Behagen die dichteriſche Schönheit eines Werkes durchempfindet, der denkt ungern daran, wie ſehr in dem Lichte der Bühne die Wirkungen ſich ändern. Auch würdige Schriftſteller, welche den verdienſtlichen Beruf gewählt haben, die Schönheiten

großer Dichter den Zeitgenossen zu erklären, sehen gern mit Verachtung auf einen Handwerksgebrauch der Bühnen herab, der die schönste Poesie unbarmherzig verstümmelt. Wer so empfindet, kennt zu wenig Gesetz und Recht der lebendigen Darstellung durch Menschen. Erst durch den Stift eines sorgfältigen Regisseurs treten die schönen Formen in den Kunstwerken Shakespeare's und Schiller's für unsere Bühne in das richtige Verhältniß. Allerdings erfreut sich nicht jede Bühne einer technischen Leitung, welche mit Feingefühl und Verständniß für das Bühnengemäße diese Arbeit verrichtet. Und sehr widerwärtig ist die rohe Faust, welche in das dramatisch Schöne hineinschneidet, weil es einmal unbequem wird oder dem Geschmack eines verwöhnten Publikums zuwiderläuft. Aber die schlechte Anwendung eines unentbehrlichen Kunstmittels sollte dasselbe nicht in Verruf bringen, und wenn man die Klagen der Dichter über Mißhandlung ihrer Werke nach ihrer Berechtigung abschätzen wollte, so würde man in der Mehrzahl der Fälle ihnen Unrecht geben müssen.

Nun ist bei diesem Aptiren des Stückes Vieles persönliche Ansicht, die Berechtigung des einzelnen Striches zuweilen zweifelhaft. Und die Regie eines Theaters, welche selbstverständlich die Wirkung auf einer bestimmten Bühne im Auge hat, wird auch die Persönlichkeiten ihrer Schauspieler dabei mehr berücksichtigen, als dem Dichter vor der Aufführung willkommen ist. Sie wird einem tüchtigen Schauspieler, welcher den Hörern besonders werth ist, auch einmal Entbehrliches stehen lassen, wenn sie eine Wirkung davon erwartet, sie wird wieder einer Rolle, deren Besetzung mangelhaft sein müßte, gern eine achtbare Nebenwirkung nehmen, wenn sie die Ueberzeugung hat, daß der Schauspieler dieselbe nicht herauszubringen vermag.

Der Verfasser des Stückes darf deshalb das Verkürzen seines Werkes nicht ganz Fremden überlassen; er vermag es, wenn ihm nicht längere Bühnenerfahrung zur Seite steht, schwerlich ohne fremde Hilfe zu Ende zu bringen. Er wird

also sich zwar selbst das letzte Urtheil vorbehalten müssen, und er wird einer Bühne gewöhnlich nicht gestatten, Kürzungen ohne seine Einwilligung vorzunehmen; aber er wird auch die Ansicht von Männern, welche bessere Erfahrung haben, mit Selbstverleugnung anhören und geneigt sein ihnen nachzugeben, wo nicht sein künstlerisches Gewissen ihm Zugeständnisse unmöglich macht. Da aber sein Urtheil noch nicht unbefangen ist, so wird er bei dem ersten Eindringen einer wohlwollenden Kritik in seine Seele durch Unsicherheit und innere Kämpfe sich hindurchwinden müssen. Zu großem Nutzen für sein Urtheil. Die erste Störung in dem behaglichen Frieden eines Dichtergemüthes, welches sich gerade der Vollendung eines Werkes freut, ist für eine weiche Seele vielleicht schmerzlich, aber sie ist heilsam wie ein frischer Luftzug in lauer Sommerzeit. Der Dichter soll sein Werk hochachten und lieben, so lange er es als Ideal in sich trägt und daran arbeitet; das fertige Werk muß auch für ihn abgethan sein. Es muß ihm fremd werden, damit seine Seele die Unbefangenheit für neue Arbeit gewinne.

Zunächst freilich soll der Dichter noch in seiner Arbeitsstube das erste Anpassen versuchen. Es ist eine unfreundliche Thätigkeit, aber sie ist sehr nöthig. Vielleicht hat er schon beim Schreiben Einzelnes als entbehrlich empfunden, er hat manche Stimmung, die ihm besonders lieb war, breiter ausgeführt, als eine leise Mahnung seines Gewissens gestatten wollte. Ja, es ist möglich, daß sein Werk nach Vollendung der Arbeit in dem Augenblicke, wo er es für fertig hält, noch eine ziemlich chaotische Masse von richtigen und kunstvollen Wirkungen und von episodischer Zuthat oder schädlicher ungleichmäßiger Ausführung ist.

Jetzt ist die Zeit gekommen, wo er nachholen mag, was er bei der Arbeit versäumt. Scene um Scene durchmustere er prüfend, in jeder untersuche er den Lauf der einzelnen Rollen, die Aufstellung, die gebotenen Bewegungen der Per-

ſonen, er verſuche in jedem Moment der Scene ihr Bild auf der Bühne ſich lebendig zu machen, treffe genaue Beſtimmungen über die Ein- und Ausgänge, durch welche ſeine Perſonen auftreten und abgehen, überlege auch die Decorationen und das Geräth, ob ſie nicht hindern, wie ſie am beſten fördern. –

Und nicht weniger genau unterſuche er die dramatiſche Strömung der Scene ſelbſt. Wahrſcheinlich wird er dabei Längen entdecken, denn dem Schreibenden erſcheint leicht ein Nebenzug zu wichtig, oder die Rolle eines Lieblings iſt ſtörend für die Geſammtwirkung in den Vordergrund getreten, oder die Ausführungen der Reden und Gegenreden ſind zu zahlreich. Und unerbittlich tilge er wieder, was dem Bau der Scenen nicht zum Heile gereicht, wenn es an ſich auch noch ſo ſchön iſt. Und er gehe weiter und prüfe die Verbindung der Scenen eines Aktes, dann die Geſammtwirkung deſſelben. Er ſtrenge ſeine ganze Kunſt an, um Binnenwechſel der Decorationen wegzuſchaffen, vollends da, wo ein Akt ihm zweimal durch ſolche Einſchnitte gebrochen wird. Beim erſten Anblick erſcheint ihm das wahrſcheinlich unmöglich, aber es *muß* möglich ſein.

Und hält er die Akte für geſchloſſen, ihre Scenengliederung für befriedigend, dann vergleiche er die Steigerung der Wirkungen durch die einzelnen Akte, ob die Kraft des zweiten Theils auch der des erſten entſpricht. Er ſteigere den Höhenpunkt durch Aufgebot ſeiner beſten poetiſchen Kraft und habe ein ſcharfes Auge auf ſeinen Akt der Umkehr. Denn wenn die Hörer mit ſeiner Kataſtrophe nicht zufrieden ſein ſollten, liegt häufig der Fehler in dem vorhergegangenen Akte.

Dem Dichter wird durch die Gewöhnung ſeiner Mitlebenden die Länge der Zeit beſtimmt, innerhalb welcher ſich die Handlung vollenden muß. Mit Erſtaunen leſen wir von der Fähigkeit der Athener, faſt einen ganzen Tag die größten und angreifendſten tragiſchen Wirkungen zu ertragen. Noch

Shakeſpeare's Stücke ſind nicht unbedeutend länger, als unſerem Publikum bequem wäre, ſie würden unverkürzt auch in einem kleinen Hauſe, wo ſchnelleres Sprechen möglich iſt, in der Mehrzahl faſt vier Stunden in Anſpruch nehmen. Der deutſche Zuhörer verträgt im geſchloſſenen Theater nur ſchwer eine Darſtellung, welche drei Stunden überdauert. Das iſt ein keineswegs gering zu achtender Umſtand; denn in der Zeit, welche darüber hinausreicht, ſind, wie ſpannend die Handlung auch ſein möge, Störungen durch einzelne abgehende Zuhörer und eine gewiſſe Unruhe der Bleibenden kaum zu verhindern. Dieſe Beſchränkung iſt aber auch deshalb ein Uebelſtand, weil gegenüber großem Stoff und reicher Ausführung die Zeit von drei Stunden eine enggemeſſene iſt, zumal auf unſeren Bühnen dem fünfaktigen Stück durch vier Zwiſchenakte noch faſt eine halbe Stunde verloren geht. Von den deutſchen Dichtern iſt es Schiller bekanntlich am ſchwerſten geworden, ſich mit der Bühnenzeit abzufinden, und obgleich ſeine Verſe ſchnell dahin ſchweben, würden ſeine Stücke unverkürzt doch faſt ſämmtlich längere Zeit in Anſpruch nehmen, als die Hörer vertragen.

Ein fünfaktiges Stück, welches nach der Zurichtung für die Bühne im Akte durchſchnittlich fünfhundert Verſe enthält, überſteigt ſchon die gegebene Zeit. Im Ganzen darf man 2000 Verſe als die regelmäßige Länge eines Bühnenſtückes betrachten, ein Umfang, deſſen Zeitdauer freilich durch den Charakter des Stückes, das mittlere Tempo der Reden, Gedrungenheit oder leichteren Fluß der Verſe bedingt wird, auch dadurch, ob die Handlung des Stückes ſelbſt viele Einſchnitte, Pauſen, Maſſenbewegungen und mimiſche Thätigkeit der Schauſpieler verlangt. Zuletzt durch die Bühne, worauf geſpielt wird, denn die Größe und gute oder ſchlechte Schallfähigkeit des Hauſes und die Gewohnheit des Ortes üben weſentlichen Einfluß.

Allerdings ſind die meiſten Bühnenwerke unſerer großen

Dichter bedeutend länger,*) aber der Dichter würde sich vergebens auf ihr Vorbild berufen. Denn ihre Werke stammen sämmtlich aus einer Zeit, in welcher der gegenwärtige Bühnenbrauch entweder noch gar nicht vorhanden oder weniger zwingend war. Und zuletzt nehmen sie auf unseren Bühnen die Freiheiten vornehmer Hausfreunde in Anspruch, sich die Zeit ihres Abschiedes zu wählen und die Bequemlichkeit Anderer nicht zu berücksichtigen. Wer jetzt auf der Bühne heimisch werden will, muß sich einem Brauch, der nicht sofort abzustellen ist, fügen. Der Dichter wird also sein Werk zuletzt auch nach der Vers-

*) Zwanzig unserer großen Bühnenstücke in Versen haben folgende Länge:

Carlos	5471 Verse,	Othello	3133 Verse,
Maria Stuart	3927 „	Coriolan	3124 „
Wallenstein's Tod	3865 „	Romeo und Julia	2979 „
Nathan	3847 „	Braut von Messina	2845 „
Hamlet	3715 „	Die Piccolomini	2669 „
Richard III.	3603 „	Kaufmann v. Venedig	2600 „
Torquato Tasso	3453 „	Julius Cäsar	2590 „
Jungfrau v. Orleans	3394 „	Iphigenie	2174 „
Wilhelm Tell	3286 „	Macbeth	2116 „
König Lear	3255 „	Prinz von Homburg	1854 „

Die Zahlen machen nicht den Anspruch unbedingter Genauigkeit, da die unvollendeten Verse abzuschätzen waren — sie sind durchschnittlich mitgezählt —, und da die Stellen in Prosa, welche bei Shakespeare bekanntlich umfangreich sind, nur eine ungefähre Schätzung erlauben. Die Dramen in Prosa: Emilia Galotti, Clavigo, Egmont, Kabale und Liebe, entsprechen unserer Bühnenzeit besser. Von den aufgezählten Dramen in Versen sind nur die drei letzten ohne jede Verkürzung aufzuführen, die ihnen aus anderen Gründen doch nicht ganz erlassen wird. Carlos, der über alles Maß hinausgeht, würde unverkürzt sechs Stunden in Anspruch nehmen.

Da „Wallenstein's Lager" — mit den Liederzeilen — 1105 schnell dahinschwebende Verse hat, so würden die drei Stücke des dramatischen Gedichtes Wallenstein zusammen 7639 Verse zählen und bei Aufführung an einem Tage ungefähr so viel Zeit fordern als das Oberammergauer Passionsspiel. Keine einzige der Hauptrollen ist so umfangreich, daß ihre Bewältigung an einem Tage dem Schauspieler Uebermäßiges zumuthet.

zahl ſchätzen, und wenn daſſelbe, wie zu befürchten, über die Bühnenzeit hinausgeht, ſo wird er noch einmal muſtern, was irgend entbehrlich iſt.

Hat er dieſe herbe Arbeit der Selbſtprüfung, ſo weit er vermochte, beendet, dann möge er daran denken, das Stück für die Oeffentlichkeit vorzubereiten.

Zu dieſer Arbeit iſt dem jungen deutſchen Dichter ein erfahrener Bühnenfreund unentbehrlich. Er wird ihn in dem Leiter oder Regiſſeur einer größern Bühne zu erwerben ſuchen. Er wird dieſem ſein Werk in Handſchrift einſenden.

Nun beginnt neues Erwägen, Verhandeln, Kürzen, bis der Wortlaut des Stückes für die Aufführung feſtgeſtellt iſt. Hat der Dichter die zweckmäßigen Aenderungen vorgenommen, ſo wird ſein Werk bei dem Theater, mit dem er ſich vertrauensvoll in Verbindung geſetzt hat, gewöhnlich raſch aufgeführt. Iſt ihm möglich dieſer Aufführung beizuwohnen, ſo wird das ihm ſehr nützlich ſein, weniger deshalb, weil er ſelbſt ſofort die Uebelſtände und Mängel ſeiner Arbeit erkennt, denn bei jungen Schriftſtellern kommt die Selbſterkenntniß ſelten ſo ſchnell, ſondern weil auch dem erfahrenen Leiter einer Bühne manche Schwächen und Längen des Stückes erſt durch die Aufführung deutlich werden.

Es iſt wahr, die erſte Verbindung des Dichters mit der Bühne iſt für ihn nicht frei von Mißbehagen. Die Sorge um die Aufnahme des Stückes legt ſich beengend auch um ein muthiges Herz, immer noch thun die Kürzungen weh, und das Beſchreiten der halbdunklen Bühne wird peinlich durch die innere Unſicherheit und durch Bedenken gegen die unfertigen Leiſtungen der Darſteller. Aber dieſe Verbindung hat auch viel Herzerfreuendes und Lehrreiches: die Proben, das Aufnehmen des wirklichen Bühnenbildes, die Bekanntſchaft mit Brauch und Ordnung des Theaters. Und bei erträglichem Erfolg des Dramas bleibt vielleicht die Erinnerung daran dem Dichter ein werther Beſitz des ſpäteren Lebens.

Hier eine Warnung. Der junge Dichter ſoll einigemal ſich am Einüben und an den Aufführungen der Bühnen betheiligen. Er ſoll genau, bis ins Kleinſte, die Einrichtung der Bühne, die Verwaltung des großen Organismus, die Wünſche der Darſteller kennen lernen. Aber er ſoll nicht auf ſeine Stücke reiſen. Er ſoll nicht ſo warm in ihnen beharren, er ſoll nicht ſo eifrig den Beifall neuer Menſchen ſuchen. Und ferner, er ſoll nicht den Regiſſeur ſpielen, und ſoll ſich während der Spielproben nur einmiſchen, wo das dringend geboten iſt. Er iſt kein Schauſpieler und vermag in dem Eifer der forteilenden Proben ſchwerlich ein Verfehltes dem Darſteller durch Beſſermachen zu ändern. Er merke ſich an, was ihm auffällt, und beſpreche dies ſpäter mit den Künſtlern. Die Stelle des Dichters iſt in der Leſeprobe. Dieſe richte er ſo ein, daß zuerſt er ſelbſt — wenn ihm Stimme und Uebung ward — ſein Drama vorleſe, und daß, wo möglich, in einer zweiten Probe wieder die Künſtler ihre Rollen leſen. Die gute Einwirkung, welche er auszuüben vermag, wird ſich hier am beſten bewähren.

Die größere Selbſtändigkeit der einzelnen Landſchaften hat in Deutſchland verhindert, daß die Erfolge eines Theaterſtückes an der großen Bühne einer Hauptſtadt maßgebend werden für die Erfolge auf den übrigen Theatern des Landes. Ein deutſches Drama muß das Glück haben, bei acht bis zehn größeren Theatern in den verſchiedenen Theilen Deutſchlands Erfolge zu erlangen, bevor ſein Lauf über die übrigen als geſichert betrachtet werden kann. Während der Ruf eines Theaterſtückes, welches von der Wiener Burg ausgeht, ſo ziemlich die übrigen Theater des Kaiſerſtaates beſtimmt, hat ſchon das Berliner Hoftheater einen viel kleineren Kreis, in dem es den Ton angiebt; was in Dresden gefällt, mißfällt vielleicht in Leipzig, und ein Erfolg in Hannover ſichert noch keineswegs ähnlichen in Braunſchweig. Indeß ſo weit reicht doch der Zuſammenhang der deutſchen Bühnen, daß der gute Erfolg eines Bühnenwerkes auf einem oder zwei angeſehenen Theatern die übrigen darauf aufmerk-

ſam macht. Ueberhaupt iſt Mangel an Aufmerkſamkeit auf das irgendwo dargeſtellte Brauchbare im Allgemeinen nicht der größte Vorwurf, welcher gegenwärtig den deutſchen Theatern zu machen iſt.

Hat ein Theaterſtück die Probe einer erſten Aufführung durchgemacht, ſo gab es bisher zwei Wege daſſelbe an den Bühnen zu verbreiten. Der eine war, das Stück drucken zu laſſen und an die einzelnen Theater zu verſenden, der andere die Handſchrift einem Agenten zum Vertrieb zu übergeben.

Jetzt vertritt die Genoſſenſchaft dramatiſcher Autoren und Componiſten zu Leipzig durch ihren Vorſtand die Rechtsanſprüche ihrer Mitglieder an deutſche Bühnen, ſie beſorgt den Vertrieb der dramatiſchen Werke zu Aufführungen, die Ueberwachung der Aufführungen, die Einziehung der Honorare und Tantièmen. Wer jetzt als junger Verfaſſer mit dem Theater zu thun hat, kann die Unterſtützung durch die Genoſſenſchaft gar nicht mehr entbehren, und es liegt deshalb in ſeinem Intereſſe, ein Mitglied derſelben zu werden.

Aber außerdem iſt einem jungen Schriftſteller auch wünſchenswerth, zu den Theatern ſelbſt, ihren Vorſtänden, ausgezeichneten Mitgliedern u. ſ. w. in unmittelbare Beziehung zu treten. Er lernt dadurch das Theaterleben, ſeine Forderungen und ſeine Bedürfniſſe kennen. Deshalb ſchlägt er bei ſeinen erſten Stücken am beſten einen Mittelweg ein. Iſt ſein Stück als Manuſcript gedruckt (er wählt nicht zu kleine Lettern, damit die Augen der Souffleure nicht über ihn weinen), ſo übergiebt er daſſelbe für die große Mehrzahl der Bühnen der Direction ſeiner Genoſſenſchaft, behält aber die Verſendung und den Verkehr mit einigen Bühnen, von denen er beſondere Förderung erwarten darf. Außerdem iſt vortheilhaft, daß er einzelnen bedeutenden Darſtellern der betreffenden Theater einen Abdruck ſeines Werkes ſendet. Er bedarf der warmen Hingebung und des liebevollen Antheils der Schauſpieler, es iſt freundlich, daß auch er ihnen das Studium ihrer Rollen er-

leichtert. Die ſo eingeleitete Verbindung mit achtungswerthen Talenten der Bühne wird dem Schriftſteller nicht nur nützlich ſein, ſie kann ihm auch bedeutende Menſchen, warme Bewunderer des Schönen, vielleicht fördernde und treue Freunde gewinnen. Dem deutſchen Dramatiker thut der friſche, anregende Umgang mit gebildeten Darſtellern mehr noth als irgend etwas Anderes, denn am leichteſten erwirbt er durch ihn, was ihm gewöhnlich fehlt, genaue Kenntniß des Wirkſamen auf der Bühne. Schon Leſſing hat das erfahren.

Hat der Dichter dies alles gethan, ſo wird er bei günſtigem Erfolge ſeines Stückes bald durch einen ziemlich umfangreichen Briefwechſel in die Geheimniſſe des Theaterlebens eingeweiht werden.

Und zuletzt, wenn der junge Bühnendichter in ſolcher Art das Kind ſeiner Träume in die Welt geſchickt hat, wird er hinreichend Gelegenheit haben, noch etwas Anderes an ſich herauszubilden als Bühnenkenntniß. Es wird ſeine Pflicht ſein, glänzende Erfolge zu ertragen, ohne übermüthig und eingebildet zu werden, und betrübende Niederlagen, ohne den Muth zu verlieren. Er wird viele Gelegenheit haben, ſein Selbſtgefühl zu prüfen und zu bilden, und wird auch in dem luftigen Reich der Bühne, gegenüber den Darſtellern, den Tagesſchriftſtellern und den Zuſchauern, noch etwas aus ſich machen können, was mehr werth iſt als ein gewandter und techniſch gebildeter Dichter: einen feſten Mann, der das Edle nicht nur in ſeinen Träumen empfindet, ſondern auch durch ſein eigenes Leben darzuſtellen redlich und unabläſſig bemüht ſein ſoll.

Inhalt.

Seite.

Einleitung. Die Technik des Dramas nichts Feststehendes. Sichere Handwerkstüchtigkeit früherer Zeiten. Lage der Modernen. Poetik des Aristoteles. Lessing. Die großen Bühnenwerke als Vorbilder . . . . . 1 — 6

Erstes Kapitel.

Die dramatische Handlung.

1. Die Idee. Wie das Drama in der Seele des Dichters entsteht. Herausbilden der Idee. Der Stoff und seine Umbildung. Der Geschichtschreiber und der Dichter. Die Gebiete des Stoffes. Die Umbildung des Wirklichen nach Aristoteles . . . . . 7 —15

2. Was ist dramatisch? Erklärung. Wirkungen. Charaktere. Die Handlung. Das dramatische Leben der Charaktere. Eintreten des Dramatischen in das Menschengeschlecht. Seltenheit der dramatischen Kraft . . . 16—23

3. Einheit. Das Gesetz. Bei den Griechen. Wie sie hervorgebracht wird. Ein Beispiel. Wie die Einheit bei geschichtlichen Stoffen nicht gewonnen wird. Falsche Einheit. Wo ein Dramenstoff zu suchen ist. Der Charakter im neueren Drama. Das Gegenspiel und seine Gefahr. Die Episode . . . . . 24—43

4. Wahrscheinlichkeit. Was wahrscheinlich sei. Gesellige Wirkungen des Dramas. Das Fremdartige. Das Wunderbare. Mephistopheles. Das Vernunftwidrige. Shakespeare und Schiller . . . . . 44—53

5. Wichtigkeit und Größe. Charakterschwäche. Vornehme Helden. Privatpersonen. Entwürdigung der Kunst . . . . . 54—57

Seite.

6. Bewegung und Steigerung. Staatsaktionen. Innere Kämpfe. Dichterdramen. Nichts Wichtiges ist wegzulassen. Prinz von Homburg. Antonius und Kleopatra. Botenscenen. Verhüllen und Wirken durch Reflexe. Wirkungen durch die Handlung selbst. Nothwendigkeit der Steigerung. Gegensätze. Parallelscenen . . . . . 58—73

7. Was ist tragisch? Wiefern der Dichter darum nicht zu sorgen hat. Die Katharsis. Wirkungen des antiken Trauerspiels. Gegensatz des deutschen Dramas. Das tragische Moment. Die Peripetie und Anagnorisis . . 74—90

Zweites Kapitel.

Der Bau des Dramas.

1. Spiel und Gegenspiel. Zwei Hälften. Steigen und Sinken. Zwei Arten des Aufbaues. Drama, in welchem der Haupthelb führt. Drama des Gegenspiels. Beispiele. Schauspiel und Trauerspiel . . . . . 91—99

2. Fünf Theile und drei Stellen. Die Einleitung. Das erregende Moment. Die Steigerung. Das tragische Moment. Fallende Handlung. Das Moment der letzten Spannung. Die Katastrophe. Nöthige Eigenschaften des Dichters . . . . . 100—120

3. Bau des Dramas bei Sophokles. Entstehung der Tragödie. Pathosscenen. Botenscenen. Dialoge. Aufführungen. Die drei Schauspieler. Umfang ihrer Leistung mit moderner verglichen. Einheit des Darstellers zur Verstärkung der Wirkungen benutzt. Rollenvertheilung. — Ideen der erhaltenen Tragödien. Bau der Handlung. Die Charaktere. Aias als Beispiel. Eigenthümlichkeit des Sophokles. Sein Verhältniß zu den Mythen. Die Theile der Tragödie. — Antigone. König Oedipus. Elektra. Oedipus auf Kolonos. Trachinierinnen. Aias. Philoktetes . . . . . 121—157

4. Drama der Germanen. Bühne des Shakespeare. Ihr Einfluß auf den Bau der Stücke. Eigenthümlichkeit Shakespeare's. Seine fallende Handlung und ihre Schwächen. Bau des Hamlet . . . . . 158—167

5. Die fünf Akte. Einfluß des Vorhangs und der modernen Bühne. Ausbildung der Akte. Die Fünfzahl.

Ihre techniſchen Beſonderheiten. Erſter Akt. Zweiter. Dritter. Vierter. Fünfter. Beiſpiele. Bau des Doppeldramas Wallenſtein . . . . . Seite. 168—182

Drittes Kapitel.

Bau der Scenen.

1. Gliederung. Auftritte. Einheiten des Dichters. Ihre Verbindung zu Scenen. Aufbau der Scenen. Zwiſchenakte. Couliſſenwechſel. Haupt- und Nebenſcenen 183—188

2. Die Scenen nach der Perſonenzahl. Führung der Handlung durch die Scenen. Monologe. Botenſcenen. Dialogſcenen. Verſchiedene Bauart. Liebesſcenen. Drei Perſonen. — Enſembleſcenen. Ihre Geſetze. Die Galeerenſcene in Antonius und Kleopatra. Banketſcene der Piccolomini. Rütliſcene. Reichstag im Demetrius. — Maſſenſcenen. Vertheilte Stimmen. — Gefechte. . 189—212

Viertes Kapitel.

Die Charaktere.

1. Völker und Dichter. Vorausſetzung des dramatiſchen Charakteriſirens. Schaffen und Nachſchaffen. — Verſchiedenheit der Charaktere nach Völkern. Germanen und Romanen. — Verſchiedenheit nach Dichtern. — Shakeſpeare's Charaktere. Leſſing. Goethe. Schiller . . 213—229

2. Charaktere im Stoff und auf der Bühne. Die Charaktere abhängig von der Handlung. Beiſpiel Wallenſtein. Charaktere mit Portraitzügen. — Die geſchichtlichen Charaktere. Dichter und Geſchichte. Der Gegenſatz zwiſchen Charakter und Handlung. Die epiſchen Helden innerlich undramatiſch. Euripides. Die Deutſchen und ihre Sage. — Aeltere deutſche Geſchichte. Beſchaffenheit der hiſtoriſchen Helden. Innere Armuth. Miſchung von Gegenſätzlichem. Mangel an Einheit. Einfluß des Chriſtenthums. Heinrich IV. — Stellung des Dichters zu den Erſcheinungen der Wirklichkeit. — Gegenſatz des Dichters und Schauſpielers . . . . . 230—259

3. Kleine Regeln. Die Charaktere müſſen dramatiſche Einheiten ſein. — Das Drama ſoll nur einen Haupthelden haben. Doppelhelden. Liebende. — Das Handeln ſoll auf leicht verſtändlichem Grundzug des Charakters beruhen. — Miſchung aus böſe und gut. — Der Humor. — Der Zufall. — Die Charaktere in den verſchiedenen Akten. — Forderungen der Schauſpieler. Das Bühnenbild ſoll dem Dichter lebhaft ſein. Die Fächer des Schauſpiels. Was heißt wirkſam ſchreiben? . . . . . 260—275

Seite.

Fünftes Kapitel.

Vers und Farbe.

Proſa und Vers. — Der fünffüßige Jambus. — Tetrameter, Trimeter, Alexandriner, Nibelungenvers. — Das Dramatiſche des Verſes. — Die Farbe . . . . . 276—290

Sechſtes Kapitel.

Der Dichter und ſein Werk.

Der Dichter der Neuzeit. Die Stoffe. Die Arbeit. Das Anpaſſen an die Bühne. Die Striche. Die Länge des Stückes. Die Bekanntſchaft mit der Bühne . . . . 291—312

LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Druck von J. B. Hirſchfeld in Leipzig.

14 DAY USE
RETURN TO DESK FROM WHICH BORROWED

LOAN DEPT.

This book is due on the last date stamped below, or on the date to which renewed.
Renewed books are subject to immediate recall.

14Jan'61BM

REC'D LD

JAN 9 '361

11Jun'65LL

MAY 1 '66 4 0 RCD

JUL 20 1967 58

REC'D

JUL 13'67-12 M

LOAN DEPT.

DEC 20 1971 02

REC'D LD DEC 20 -10 AM

LD 21A-50m-4,'60
(A9562s10)476B

General Library
University of California
Berkeley